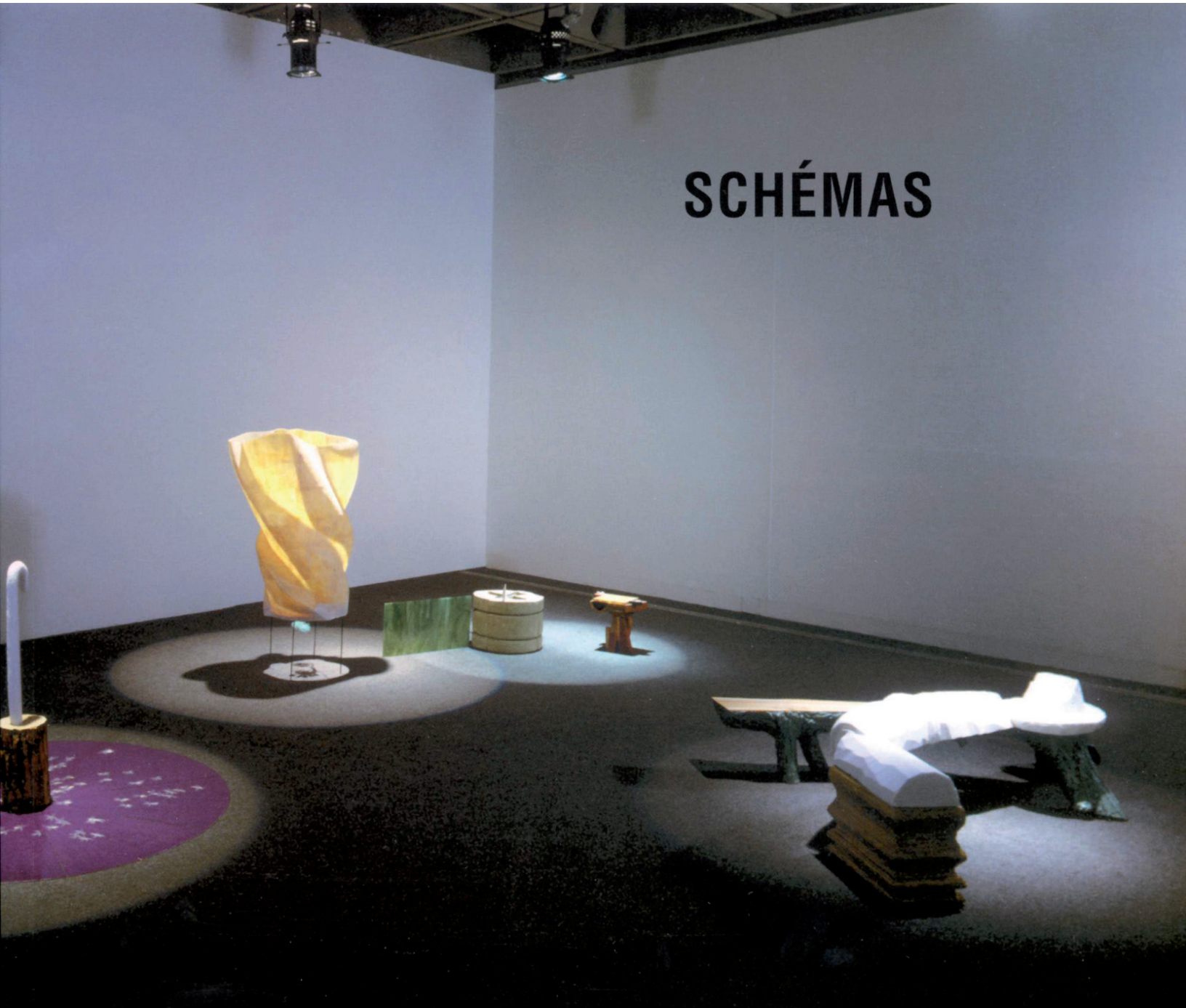
PROTÉE

théories
et pratiques
sémiotiques

volume 21 numéro 1
hiver 1993



COLLABORATEURS Denis Bertrand Jean-François Bordron Louis Diguer Jean-Marie Floch Jacques Fontanille
Eric Landowski Louise Milot Pierre Ouellet Fernand Roy Josias Semujanga Claude Zilberberg

HORS DOSSIER Robert Dion Louis Hébert Célyne Poisson ICONOGRAPHIE Gilles Mihalcean

PROTÉE est publiée trois fois l'an par le Département des Arts et Lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ce département regroupe des professeurs qui font de l'enseignement et de la recherche en littérature, en arts visuels, en linguistique, en théâtre, en cinéma, en langues modernes, en philosophie, en enseignement du français.

Directrice : Francine BELLE-ISLE. Adjointe à la rédaction : Michelle CÔTÉ. Assistant à la diffusion : Jean-Pierre VIDAL. Assistant à l'administration et à la rédaction : Rodrigue VILLENEUVE. Conseiller à l'informatique : Jacques-B. BOUCHARD. Responsables du présent numéro : Denis BERTRAND et Louise MILOT. Page couverture : Gilles MIHALCEAN, *Le Marais,* 1986 (métal, bois, verre, plâtre, fibre de verre, lumière, ciment, mousse), 180 x 350 x 900cm. Collection du Musée d'art contemporain de Montréal. Photo : Denis Farley.

Comité de rédaction :

Francine BELLE-ISLE, Université du Québec à Chicoutimi
Bertrand GERVAIS, Université du Québec à Montréal
Johanne LAMOUREUX, Université de Montréal
Jean-Marcel LÉARD, Université de Sherbrooke
Jean-Pierre VIDAL, Université du Québec à Chicoutimi
Rodrigue VILLENEUVE, Université du Québec à Chicoutimi
Agnès WHITFIELD, Université York

Comité Conseil international :

François JOST, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)
Éric LANDOWSKI, École des Hautes Études en Sciences Sociales
(Groupe de recherches sémio-linguistiques)

Comité de lecture* :

Denis BELLEMARE, Université du Québec à Chicoutimi
Paul BLETON, Téluq
Marcel BOUDREAU, Université Laval
Enrico CARONTINI, Université du Québec à Montréal
Gilbert DAVID, Université de Montréal
Louisette GAUTHIER-MITCHELL, Université du Québec à Montréal
Jean-Guy HUDON, Université du Québec à Chicoutimi
Suzanne LEMERISE, Université du Québec à Montréal
Pierre MARTEL, Université de Sherbrooke

* La revue fait aussi appel à des lecteurs spécialistes selon les contenus des dossiers thématiques et des articles reçus.
Les résumés anglais sont révisés par Agnès Whitfield.

ABONNEMENT (3 numéros/année)
TPS et TVQ incluses pour la vente au Canada

INDIVIDUEL
Canada : 28,89$ (13,86$ pour les étudiants)
États-Unis : 30$
Autres pays : 35$

INSTITUTIONNEL
Canada : 34,67$
États-Unis : 40$
Autres pays : 45$

Mode de PAIEMENT :
Chèque (tiré sur une banque canadienne)
ou mandat-poste libellés en dollars canadiens

CHAQUE NUMÉRO
Canada : 11,55$ (5,78$ pour les étudiants*)
États-Unis : 12$
Autres pays : 13$
* le tarif étudiant n'est pas appliqué en kiosque

Administration : PROTÉE, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), Canada G7H 2B1, tél.: (418) 545-5396, télécopieur : (418) 545-5012. Distribution : Diffusion Parallèle, 1650, boulevard Lionel-Bertrand, Boisbriand, Québec, J7E 4H4, (514) 434-2824. PROTÉE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP). Les textes et illustrations publiés dans cette revue engagent la responsabilité de leurs seuls auteurs. Les documents reçus ne sont pas rendus et leur envoi implique l'accord de l'auteur pour leur libre publication. PROTÉE est subventionnée par le Fonds FCAR, le CRSH, la Fondation de l'UQAC, le PAIR (aide à la publication) et le Département des Arts et Lettres de l'UQAC. Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada.

ISSN-0300-3523

théories et pratiques sémiotiques
PROTÉE
volume 21, numéro 1 hiver 1993

Ce dossier a été préparé sous la responsabilité
de Denis Bertrand et de Louise Milot

SCHÉMAS

Le caillou et la mie ou l'allégorie du récit / Johanne Lamoureux 4

Présentation du dossier / Denis Bertrand et Louise Milot 9

Schéma, schématisme et iconicité / Jean-François Bordron 11

Le don des formes. *Schématisme et actes perceptifs* / Pierre Ouellet 15

L'impersonnel de l'énonciation.
Praxis énonciative : conversion, convocation, usage / Denis Bertrand 25

Le schéma des passions / Jacques Fontanille 33

Schéma narratif et énonciation / Fernand Roy 42

Le schéma narratif et la structuration de l'espace analytique / Louis Diguer 50

Pour une narrativisation de la situation littéraire / Louise Milot et
Josias Semujanga 57

Le schéma narratif à l'épreuve / Claude Zilberberg 65

Document : **Schéma narratif et design.**
La scénographie du pouvoir dans le mobilier de haute direction / Jean-Marie Floch 89

Schématiquement / Éric Landowski 96

ARTICLES HORS DOSSIER

Les stratégies cognitives *dans* L'Instance critique *d'André Brochu* / Robert Dion 102

Analyse et modernité [post-]. *Fragments de* Prochain Épisode / Louis Hébert 109

Le discours en design : **un schéma en trois temps**.
De la preception à l'action, en passant par l'interprète / Célyne Poisson 119

LE CAILLOU ET LA MIE
OU L'ALLÉGORIE DU RÉCIT

Par leur titre, et quelquefois par les référents qu'elles évoquent, la plupart des œuvres de Gilles Mihalcean renvoient à des lieux et s'apparentent au genre du paysage. Or, force est d'admettre que dans l'histoire de la représentation occidentale, à l'exception de la tradition du paysage historique au XVIIe siècle, on associe davantage la pratique paysagiste à un souci de décrire un lieu qu'à celui de développer un récit. Comment expliquer alors le label de «sculpture narrative» sous lequel cette production semble désormais inscrite, et qui paraît redoubler encore l'oxymore, tellement la tradition sculpturale, tout autant que le genre paysagiste, font aisément l'économie de toute narration? Cette désignation tient probablement à la conjonction du parcours et de la figuration qui caractérise le travail de Mihalcean depuis les années quatre-vingt, parcours figuratif où se déroulent, selon des modalités qui restent à déterminer, les péripéties d'un protagoniste protéiforme : la matière.

Si l'on se fie aux discours critiques qui accompagnent ce travail depuis lors, les œuvres de Mihalcean opèrent selon deux principaux modes. Chantal Pontbriand a finement analysé la saveur allégorique de certaines pièces. Dans L'Averse par exemple, un alignement de divers objets fichés dans le sol déclinent, et surtout matérialisent, diverses qualités de la pluie : une plaque de verre symbolise la transparence de l'eau, une plage d'aluminium la réflexivité d'une flaque, l'orientation des objets rappelle la verticalité de la pluie... À cela, on pourrait encore ajouter que certains segments de cet axe se présentent comme des calembours plastiques à partir d'expressions telles que : «il tombe des clous», «il mouille à sieaux». Alain Laframboise insistera plutôt sur la façon dont les arrangements de Mihalcean font récit et nous entraînent dans un dispositif narratif, mais au détriment de ce qui est narré, comme si le jeu consistait en quelque sorte à nous installer et à suspendre la narration dans une même lancée.

À bien y penser, dans le contexte de la production actuelle en arts visuels, allégorie et récit posent des problèmes similaires de lecture et de déchiffrement. La pratique allégorique, véritable stratégie de prise en compte de la figurabilité, ne jouit plus d'un lexique de représentations conventionnellement fixées des concepts à imager. De même, le répertoire des récits s'est élargi : motifs et thèmes d'une part, rôles et attributs de l'autre se sont déliés. Cet affranchissement des conventions iconographiques (pour ne rester qu'au plan iconique des raisons qui compliquent l'intelligibilité sémantique des récits actuels) qui facilitaient le déchiffrement fait en sorte que l'œuvre contemporaine cible souvent, dans la narration comme dans l'allégorie, moins un contenu qu'un effet sur le destinataire: et les parcours figuratifs de Mihalcean invitent davantage à une lecture pragmatique que sémantique.

Dans cette perspective, Le Petit Poucet, (rare exemple, dans la production de Mihalcean, d'une pièce dont le titre emprunte à une source littéraire) assume un caractère emblématique. L'œuvre offre bien quelques repères qui permettent de réactiver le déroulement du conte mais justement elle les essaime, par intermittence, comme les petits cailloux blancs qu'elle installe en premier lieu. À la fonction métonymique des autres morceaux figuratifs de cette œuvre (les têtes coupées, par exemple), la présence des petits cailloux résonne aussi métaphoriquement. Leur fonction est de baliser le parcours du narré et d'imager un mode de narration; ils contrent l'égarement du Petit Poucet comme celui du regardeur. Défaisant l'alternative du récit ou de l'allégorie, ils allégorisent en somme le concept du récit comme effet de parcours, tel que mis en œuvre par le travail de Mihalcean.

Johanne Lamoureux

À DROITE : L'AVERSE (À LA MÉMOIRE DE FRANÇOIS), 1987. MÉTAL, BOIS, VERRE, CIRE, GRANITE, PLÂTRE, CORNE. 284 x 975 x 53CM. PHOTO : LOUIS LUSSIER. COLLECTION MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA.

GILLES MIHALCEAN

À GAUCHE: LE PETIT POUCET, 1987. PLÂTRE, BOIS, MÉTAL.
218 x 200 x 310CM. PHOTO : LOUIS LUSSIER.

AU PIED DES ROCHEUSES, 1988.
PLÂTRE, MÉTAL, CIRE, MARBRE, PAPIER, SOIE, BOIS, MOUSSE.
350 x 600 x 310CM. PHOTO : RICHARD MAX TREMBLAY.
GALERIE JEAN-CLAUDE ROCHEFORT.

BRUMES GASPÉSIENNES, 1987.
BOIS, MÉTAL, SAVON, VERRE, PLÂTRE, MOUSSE.
142 x 320 x 135CM. PHOTO : LOUIS LUSSIER.

SCHÉMAS

La recherche de régularités, d'invariants, de permanences et de lieux de consistance est un des objectifs du travail scientifique. Il s'est traduit, en sémiotique, sous plusieurs formes, que ce soit celle du carré sémiotique ou celle des règles de conversion entre les niveaux d'analyse, autant d'instances de saisies de ces régularités, dont certaines ont convaincu lorsque d'autres se trouvaient contestées et réinterrogées.

Après des années de «bonne presse», le schéma narratif — du fait peut-être de sa puissance — se trouve à son tour soumis à la question. L'objectif de ce numéro est d'en réactiver la problématique.

Le concept de schéma, qui donne aussi lieu à la notion de schématisation, est convoqué par différentes théories du langage et du discours : il forme un nœud problématique qu'il faudrait tenter, tout d'abord, de clarifier en en distinguant les diverses acceptions. Aussi certaines contributions de ce numéro remonteront-elles vers les origines philosophiques de ses premières formulations (Aristote, Kant), ou vers ses origines linguistiques (Hjelmslev) et anthropologiques (Lévi-Strauss).

Le parcours proposé ici sur les schémas et la schématisation privilégiera cependant l'usage sémiotique de cette classe de concepts, qui s'est fixé autour du «schéma narratif» et qui a connu, à partir de là, de nombreux développements. Issu des reformulations successives de la description proppienne du récit, le schéma narratif canonique articule les univers de la manipulation, de la compétence, de la performance et de la sanction. Des structures modales et actantielles plus profondes s'y projettent et y configurent l'intentionnalité et le «projet de vie» que manifestent, en surface, les organisations discursives. Il s'agit d'un modèle «idéologique», transversal mais relatif aux formations culturelles, dans la mesure où, façonné par la praxis énonciative, reversé par l'usage dans le système structurant les discours, et convocable comme tel, il est considéré comme un «primitif» éclairant la sémiotique de l'action mais ne peut être rangé parmi les universaux que postule la théorie dans ses structures profondes.

À partir de là, plusieurs problèmes se posent parmi lesquels les suivants :

• La localisation du concept de schéma dans une théorie générale. Une constante se dessine en faveur d'un lieu «médian» entre les structures les plus abstraites et les manifestations figuratives. Une formule de Pierre Ouellet en résume ici l'idée: «La schématisation redescend de l'entendement vers l'intuition».

• La rencontre et la confrontation du schéma avec les autres formes de «typification» et de stéréotypie. Le schéma n'est-il par exemple qu'une expansion de ce qu'on reconnaît en surface sous la forme du cliché, de l'imagerie conventionnelle ou de la phraséologie figée? Ces phénomènes sont-ils de même nature? Ou, au contraire, la différence de niveau de profondeur garantit-elle au «schéma» la capacité de sous-tendre des spécificités de surface et d'homogénéiser leurs particularités? Inversement, des stéréotypes de surface ne pourraient-ils être commandés par des schématisations d'ordre différent, susceptibles d'être rapprochées des «schèmes» qui définissent l'habitus (Bourdieu).

• Le rapport que cette syntagmation figée — schéma ou stéréotype — entretient avec le sujet qui se manifeste dans l'énonciation. Si l'on considère que le sujet est construit par le discours, une conception séparatrice et discontinue pourrait laisser entendre que le sujet s'absente du discours stéréotypé et qu'à l'inverse, il s'affiche jusqu'à le saturer de sa présence dans l'énonciation singulière. Or, ce qui apparaît ici, au fil des différentes études, conduit plutôt à appréhender le sujet sous différents modes de sa présence et pas seulement en intensité. Le sujet se schématise spatialement, perceptivement, passionnellement, actionnellement, énonciativement, figurativement : on peut en reconstruire la trace à partir de divers lieux textuels. Ce qui incite à aller tant vers une appréhension graduelle des formes sujets (sujets usagés/sujets novateurs) que vers une approche tensive de la subjectivité, dans le cadre d'une sémiotique du continu. La praxis énonciative et l'énonciation individuelle se trouvent dès lors intégrées.

• Dernier point, le concept de schéma — au niveau où l'analyse en reconstitue les régularités — ne formule plus seulement des structures de relation ou d'opération, mais des structures d'orientation : il prend en compte les anticipations, les présuppositions et les finalisations à travers lesquelles se dessine le fameux «sens de la vie». À travers lui s'exprime la dimension téléologique du discours. L'enjeu d'une description du schéma n'est pas de fixer le sens dans des contextes obligés et contraignants, mais d'objectiver les parcours ou les trajets de «l'intentionnalité».

Ces problématiques transversales nous apparaissent éclairer les contributions du numéro : qu'elles abordent les différentes conceptualisations du schéma en les remettant en perspective (Bordron, Ouellet) ou qu'elles poursuivent, parallèlement aux développements actuels de la théorie sémiotique, l'approfondissement du concept et l'extension de ses possibilités (Bertrand, Fontanille, Roy, Diguer, Milot et Semujanga, Zilberberg). Dans le prolongement de ces recherches, un examen de la portée explicative du schéma nous a paru s'imposer : c'est ce qu'illustre un document d'étude sur le design du mobilier (Floch).

Ainsi, à travers la diversité des approches, ce numéro veut mettre en évidence l'empan de la problématique du schème dans une sémiotique de l'usage et de la praxis énonciative.

Denis Bertrand et Louise Milot

SCHÉMA, SCHÉMATISME ET ICONICITÉ

JEAN-FRANÇOIS BORDRON

Cet article propose une interprétation des notions de «schéma» et d'«actantialité» à partir du schématisme kantien. Il veut montrer, en particulier, que les différentes définitions possibles du «sujet» sont toutes déductibles *a priori* à partir de la table des catégories. Dans le même cadre conceptuel, il tente de dégager le point où la notion d'actant s'avère irréductiblement iconique, liant ainsi la problématique du schéma à celle de l'esthétique. Il discute, pour ce faire, les différentes façons d'envisager les rapports de la lumière et des objets dans un paysage.

This article proposes an interpretation of «scheme» and «actantiality» based on the Kantian model. In particular, it seeks to show that the different possible definitions of the «subject» can all be deduced from the table of categories. Using the same conceptual framework, it attempts to locate the point at which the notion of actant becomes irreversibly iconic, thus relating the problem of the scheme to that of the aesthetic. The analysis is based on a discussion of the different ways of considering the relationship between light and objects in a landscape.

1. SCHÉMA ET SCHÈME

Dans le langage de la grammaire narrative, un schéma est l'itération d'un certain nombre d'épreuves (en principe trois) que l'on peut considérer comme l'équivalent d'une règle syntagmatique d'une très grande généralité.

Une règle de ce type peut être qualifiée de procédurale dans la mesure où l'on doit pouvoir décrire ses effets par des séquences explicites d'actions.

Ainsi défini, un schéma possède deux propriétés essentielles :

1. Quel que soit le foisonnement de récits auxquels son usage donne naissance, le schéma ne peut produire de significations que sur la base d'un univers sémantique déjà présupposé. Le schéma manipule des significations mais ne les produit pas. C'est la raison pour laquelle les théoriciens de la grammaire narrative ont souvent fait l'hypothèse qu'un inventaire fini de sèmes devait déjà être disponible.
2. Sous un autre aspect, le schéma possède une intentionnalité interne et donc, malgré tout, une signification propre que l'on peut interpréter comme «sens de la vie» ou «intelligence syntagmatique», selon les expressions de A.J. Greimas. Mais il est clair que cette intentionnalité ne peut être déductible du schéma lui-même compris comme procédure. De fait, 1'intentionnalité ne vient au schéma que par le biais des actants, entités «bifides» puisqu'ils sont syntaxiques selon leur fonction et sémantiques selon leur constitution.

Nous essaierons dans les pages qui suivent de montrer comment l'on peut construire un concept d'actant tel que le sémantisme propre au schéma (son intentionnalité interne) soit déductible des catégories du jugement. En d'autres termes, nous chercherons le passage entre « juger» et «raconter». C'est dans cette intention que nous allons maintenant introduire la notion de schème.

Le concept de schème répond, chez Kant, à un double problème : le problème posé par l'aporie des idées générales abstraites et le problème dit de la «présentation». Nous n'en donnerons ici que les articulations nécessaires à notre propos.

— Le premier problème remonte à Descartes qui affirme en toute confiance : «J'ai en moi l'idée d'un triangle en général». Berkeley[1] fit remarquer qu'un triangle qui ne serait ni rectangle, ni scalène, ni isocèle serait à proprement parler irreprésentable, puisque nous n'avons jamais d'autre idée que celle d'un triangle individuel et donc particulier[2]. Il fallait donc concilier l'incontestable individualité de toute représentation telle que l'avait notée Berkeley avec la non moins incontestable généricité de l'idée de triangle formulée par Descartes. Le schème

offre cette solution puisqu'il est avant tout une règle de construction ou procédure. Comme telle, une règle procédurale fournit la généricité. En même temps elle ne produit, à chacun de ses usages, que du particulier.

— Les catégories, qui sont les formes de l'unité dans un jugement, ne sont pas en elles-mêmes représentables. Ainsi ne peut-on, par exemple, se représenter la catégorie de quantité si l'on ne se représente une quantité de quelque chose. Mais une chose, ou plutôt un phénomène au sens de Kant n'est donné en général que sous les formes de l'intuition que sont l'espace et le temps. En d'autres termes, la problématique de la présentation revient, dans ce cas, à rechercher le moyen de construire les catégories sur ces formes de l'intuition. Le schème est cette construction. Dans les termes de Kant : «C'est cette représentation d'un procédé général de l'imagination pour procurer à un concept son image que j'appelle le schème de ce concept»[3].

Le résultat d'un schème est donc, en principe, une image, même si le schème lui-même n'est pas de nature iconique[4]. Le problème est alors de comprendre comment l'on peut passer d'une procédure à une image. Il suffit pour percevoir la difficulté de considérer la construction d'une figure simple. Les règles de construction d'un triangle dans l'espace peuvent bien produire des triangles si l'on suppose la continuité de l'espace. Mais, pour qu'il y ait production d'une image, il faut que nous supposions en outre l'invariance de la matière iconique en général et, en particulier, l'invariance de la matière iconique pour notre perception. En dehors de ces trois exigences, il est toujours possible d'imaginer que le schème d'un triangle produise n'importe quelle figure. Si l'effectivité d'un schème est ainsi impensable hors de la continuité de l'espace, son résultat iconique est de même inconcevable si l'on ne suppose pas une constitution esthétique de la matière pour une sensation.

Les rapports entre schéma et schème définissent ainsi la problématique suivante :

— le schéma, comme syntagmatique, requiert une intentionnalité qui n'est pas déductible de sa nature procédurale. Cette intentionnalité (le sens du schéma) trouve son origine, pensons-nous, dans un schème;
— le schème pose le problème d'une constitution iconique du sensible.

Nous allons essayer de montrer à l'aide d'un exemple la connexion intime de ces deux problèmes. Nous avons donc en vue la nature originairement iconique de la signification.

2. ACTANT ET ICÔNE

La fonction de l'actant est d'abord définie par son pouvoir de saturer une valence verbale. On peut dire en ce sens que l'actant est une place syntaxique. En fait, cette place n'acquiert sa véritable fonction que par rapport à l'idée verbale, c'est-à-dire par rapport au sémantisme de certaines classes de verbes. Nous sommes donc aussi loin qu'il est possible d'une construction rigoureusement syntaxique comme on en rencontre dans les syntaxes logiques. Cette ambiguïté initiale ne peut qu'augmenter lorsqu'on envisage par la suite le problème de la valeur. La valeur attribuée à l'objet est bien la conséquence de sa valence. Mais que se passe-t-il dans l'objet lorsqu'il se valorise? On répond ordinairement qu'il se trouve «investi» par des valeurs, quelles que soient par ailleurs les procédures d'investissement[5]. Ainsi l'ambiguïté initiale aboutit finalement à une métaphore (l'investissement) qui autorise la description, mais nous éloigne de toute formulation conceptuellement explicite du problème. Notre question est donc: d'où provient l'ambiguïté persistante du schéma actantiel malgré sa puissance explicative et les diverses modélisations qu'il a pu susciter?

Un pas serait sans doute fait si nous parvenions à préciser quel type d'entité recouvre le terme d'actant. On sait que l'actant ne peut être défini comme une classe distributionnelle ou comme une partie du discours. Il est non moins vrai que l'actant ne peut être considéré comme un concept (il n'a pas à proprement parler d'extension). Dans un énoncé comme : «La lumière éclaire le paysage», l'actantialité ne concerne pas seulement la lumière ou le paysage, mais une certaine façon de concevoir l'unité de sens de l'énoncé. Cette fonction d'unité apparaît encore plus manifeste si nous imaginons maintenant non plus l'énoncé mais sa dénotation éventuelle. Il suffit pour cela de supposer un tableau devant lequel nous pourrions produire l'énoncé précédent. Nous voudrions dire alors que lumière et paysage sont perçus selon une certaine dépendance qui donne son unité à la scène. Selon le contexte, nous serons tenté de concevoir cette dépendance sous l'espèce de la causalité ou de l'actantialité. Mais remarquons d'abord que l'unité du paysage perçu peut parfaitement se concevoir du seul fait de son unité spatiale et temporelle. Elle est donc déjà donnée par les formes de notre intuition. De même, l'unité de l'énoncé est parfaitement garantie par la structure logique de la prédication. La dépendance actantielle (comme la dépendance causale) ajoute donc à la perception, comme à l'énoncé, une unité qui appartient au jugement. La fonction d'unité dans un jugement, Kant la nomme une catégorie. Nous allons donc maintenant donner à l'actantialité le statut de catégorie et, comme cela doit se faire pour toute véritable catégorie, en proposer une schématisation. Nous ne voulons pas par là faire valoir une conception kantienne, mais montrer d'où provient le sémantisme associé à la notion d'actant et préciser de ce fait son statut. Mais nous pourrions parfaitement admettre, par ailleurs, une conception humienne de l'actantialité comme il y a une conception humienne de la causalité. L'important est de comprendre en quoi cause et actant relèvent du même problème.

Nous allons tout d'abord montrer que toutes les catégories exposées dans la table kantienne permettent de schématiser aussi bien les différentes positions subjectives que les déterminations *a priori* de l'objectivité. En d'autres termes, nous voulons exposer comment chaque schème génère corrélativement et le sujet et l'objet. Nous nous intéresserons ensuite au rapport particulier de la causalité et de l'actantialité. Nous insisterons donc plus spécialement sur la catégorie de relation.

Rappelons que les schèmes transcendantaux ne sont rien d'autre que des déterminations du temps *a priori*. Nous en donnerons la formulation kantienne (temporelle), à laquelle nous ajouterons une interprétation esthétique (en développant notre exemple du paysage).

— *Le schème de la quantité est le nombre :*

> Ainsi le nombre n'est autre chose que l'unité de la synthèse opérée dans le divers d'une intuition, homogène en général, par le fait même que je produis le temps lui-même dans l'appréhension de l'intuition.[6]

Ce schème rend ainsi «présentable» la synthèse du temps lui-même dans l'appréhension d'un objet. Il établit donc le temps comme «série» et toute phénoménalité comme «grandeur extensive», ainsi que l'expriment ce que Kant appelle des «axiomes de l'intuition» : «Tous les phénomènes au point de vue de leur intuition sont des grandeurs extensives»[7].

La fonction dévolue à la catégorie est donc bien de donner l'unité, partie après partie, au temps ou à l'espace considérés comme séries. Ainsi, si nous considérons un paysage non pas comme un tout déjà donné mais partie après partie, l'ordonnance des moments n'est rien d'autre qu'une suite de sensations que l'on peut faire équivaloir à des nombres. Mais l'on conçoit aisément que le sujet de ces sensations doit alors fonctionner comme un repère, faute de quoi il n'y aurait pas une série mais un chaos sensible. À la catégorie de quantité correspond donc le sujet de la deixis (temporelle et spatiale.

— *Le schème de la qualité est :*

> [...] la continuelle et uniforme production de la réalité dans le temps, où l'on descend de la sensation qui a un certain degré jusqu'à son entier évanouissement, ou bien où l'on s'élève peu à peu de la négation de la sensation à une quantité de cette même sensation.[8]

Comme détermination du temps, le schème de la qualité produit donc le «contenu» du temps. Comme principe, il est «anticipation de la perception» : «Dans tous les phénomènes, la sensation et le réel qui lui correspond dans l'objet (*realitas phenomenon*) ont une grandeur intensive, c'est-à-dire un degré»[9]. Le sujet présupposé n'est donc lui-même rien d'autre qu'une intensité de perception strictement corrélative de celle du phénomène. En ce sens, il y a ici encore une genèse (et une disparition) simultanée du sujet et de l'objet[10].

— *Les schèmes de la catégorie de relation* déterminent le temps selon un ordre et rendent ainsi représentable le rapport des perceptions les unes par rapport aux autres en tout temps. Ces schèmes concernent les oppositions substance/accident, cause/effet, agent/patient.

— *Le schème de la substance* est «la permanence du réel dans le temps», celui de la *causalité* «le réel qui, une fois posé arbitrairement, est toujours suivi de quelque autre chose», celui de la *communauté*, «la détermination réciproque et simultanée des substances et de leurs accidents»[11].

Selon le même principe que précédemment, chaque schème détermine une position du sujet qui, selon l'ordre des catégories, nous procure :

— le sujet comme substrat (permanence);
— le sujet en tant que corrélat d'une série causale;
— le sujet en tant qu'il est co-déterminé par la variation de ses propriétés (le patient ou prédicable).

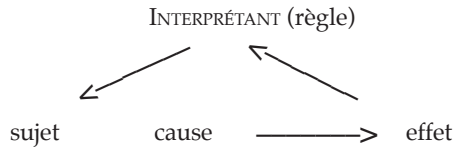
Les formes du sujet que nous venons de schématiser n'impliquent en elles-mêmes aucune relation intentionnelle du sujet à l'objet, mais une simple co-détermination de l'un et de l'autre. La catégorie d'actant au sens strict n'est donc pas encore apparue, même si l'on peut reconnaître dans ces formes sujets l'essentiel de ses déterminations (hormis la modalité qui demanderait à elle seule un très long développement). Pour schématiser la catégorie d'actant, nous partirons de la catégorie de causalité même si, en droit, toutes les autres catégories sont susceptibles de produire des déterminations de l'actantialité.

Causalité et actantialité diffèrent sur deux points essentiels :

— La causalité est simplement l'unité du temps pensée selon un ordre. Mais cet ordre ne possède intrinsèquement aucune direction privilégiée. Sous la catégorie de causalité, les phénomènes sont réversibles. L'actant, au contraire, introduit une transitivité orientée. Il n'y aurait aucun sens sans cela à interpréter un schéma comme «sens de la vie». La condition *a priori* du «sens de la vie» est l'irréversibilité du temps[12].

— L'actantialité diffère encore de la causalité en cela qu'elle suppose un rapport intentionnel du sujet à l'objet et non une simple liaison nécessaire. L'actant ne peut cependant être conçu sans la catégorie de causalité. Le rapport d'un sujet à un objet ou à un scénario (une action) implique un rapport causal dans le sens précis où il requiert une règle qui ordonne les moments du temps. Mais, dans le rapport actantiel, cette règle ne prend sens

que par rapport à un interprétant. Ainsi, dans l'action la plus élémentaire, il n'y aurait pas de différence entre un agent et une cause si le rapport agent/action n'était pas soumis soit à un observateur[13], soit à un système modal, soit encore à un procès mimétique[14]. Prenons le cas le plus simple : si le rapport cause/effet est construit de telle sorte qu'une position d'observateur vienne en syncrétisme avec la cause (ou avec l'effet), nous obtenons un système actantiel. L'actant est donc le schème d'une catégorie que l'on soumet à une règle. La véritable activité sémiotique réside ainsi dans l'invention des règles par une sémiosis :



Il suit de cette analyse qu'il est possible de substituer à la notion plus ou moins obscure d'«investissement» celle de «règle de construction». De même l'intentionnalité du sujet se trouve engendrable par des règles sur la base du schème de la causalité[15]. Le sémantisme lié aux actants est donc la simple conséquence de leur constitution. L'intentionnalité n'est plus de ce fait une propriété mystérieuse du sujet, mais une règle descriptible.

Les schèmes que nous venons de décrire sont, dans leur principe, une construction iconique en ce sens qu'ils sont des catégorisations des formes de notre intuition (temps et espace). Nous obtenons ainsi ce que Kant appelle des «images pures». Mais le passage de ces schèmes à des images matérielles pose de multiples problèmes. Si l'on ne peut déduire *a priori* la structure des composants matériels de l'icône, en particulier celle de la lumière qui en est un des éléments irréductiblement physiques, on peut par contre en fournir un équivalent abstrait. Si nous considérons un paysage comme une totalité composée de parties, nous pouvons suivre deux chemins. Selon le premier, un paysage peut être vu comme une catégorisation de la lumière au même sens que, dans une image pure, un schème est une catégorisation du temps. Temps et lumière sont alors des fonctions imageantes pour des catégories (la catégorie de partie dans le paysage abstrait). La seconde voie peut nous faire voir la lumière comme une ou plusieurs sources de prégnance. Dans ce cas, la lumière devient un ou plusieurs «informateurs». Les parties du paysage peuvent alors être conçues comme des actants. On dit que le paysage s'anime. Mais le passage de l'un à l'autre paysage n'est pas arbitraire. L'art conceptuel a produit des paysages du premier type, et Klee des paysages du second. Le passage est en fait le même que celui du schème à l'actant : par un interprétant, qui est la règle de projection de la lumière, on actantialise ce qui ne pourrait être que la catégorisation d'une lumière prise comme fond.

Ce dernier exemple, si on l'accepte, montre que dans l'image abstraite, comme dans le schème, l'actantialité émerge d'une règle de construction, et que cette règle porte sur une prégnance : la lumière ou le temps (qui est la prégnance universelle).

---

1. G. Berkeley, *Principes de la connaissance humaine*, Paris, Garnier-Flammarion, 1991.
2. Pour une discussion de ce problème en termes de «propriétés», voir F. Nef, «Sémantique et ontologie» dans *Sémiotiques*, n° 2, Paris, Didier-INALF, avril 1992.
3. *Critique de la raison pure*, trad. Tramesaygues et Pacaud, Paris, P.U.F., 1967, p. 152.
4. Nous laissons ici de côté l'importante distinction entre schème empirique et schème transcendantal. Pour les schèmes transcendantaux, Kant parle d'«image pure».
5. Voir A.J. Greimas et J. Fontanille, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991. En particulier le paragraphe intitulé «De la valeur à la valence», p. 47-48.
6. E. Kant, *op. cit.*, p. 158.
7. *Ibid.*, p. 168.
8. *Ibid.*, p. 154.
9. *Ibid.*, p. 167.
10. Ce point a été clairement mis en valeur par A. Philonenko dans *L'Œuvre de Kant*, Paris, Vrin, 1975.
11. E. Kant, *op. cit.*, p. 154.
12. C'est à notre avis l'une des raisons pour lesquelles les modèles dynamiques sont si homogènes par rapport aux structures actantielles.
13. Même si l'usage s'est établi de considérer l'«observateur» comme un actant, il me semble préférable de le définir comme un interprétant. Dans une construction en perspective, par exemple, l'observateur est définissable par une règle de construction qui vient «interpréter» la donation de l'espace.
14. Pour une analyse du «Faire comme», voir P.A. Brandt, «Le Faire comme État» dans *Pœtica et Analytica*, n° 4, 1987.
15. Pour une interprétation de l'intentionnalité en ce sens, je me permets de renvoyer à mon article «Schématisme et signification» dans *La Troisième Critique de Kant*, Actes du colloque de Cerisy, 1992, à paraître.

LE DON DES FORMES
Schématisme et actes perceptifs

PIERRE OUELLET

Après avoir exploré les différentes définitions de la notion de «schéma» dans la sémiotique greimassienne, où elle s'applique tantôt au métalangage descriptif, tantôt aux structures mêmes des objets sémiotiques, l'article expose les conditions dans lesquelles la schématisation peut se différencier de la formalisation et de la modélisation, dans la mesure où elle est l'expression figurale du «mode d'apparaître» des phénomènes sémiotiques pour un sujet connaissant, qui est en même temps un sujet percevant. L'argumentation s'appuie sur une analyse détaillée d'un court texte littéraire (tiré de Il n'y a plus de chemin de Jacques Brault), où sont mises en scène les conditions de l'expérience perceptive des formes de l'apparaître, notamment à travers les catégories morphosyntaxiques.

After exploring the different definitions of «scheme» in Greimassian semiotics, where the notion refers to the descriptive metalanguage as well as the structures of the semiotic object, this article sets out the conditions in which schematization may differ from formalization and modalization, in so far as it is the figural expression of the «mode of appearance» of semiotic *phenomena* for a knowing and perceiving subject. The argument is supported by a detailed analysis of a short literary text (*Il n'y a plus de chemin* by Jacques Brault) where the conditions of the perception of forms of appearance are represented through morpho–syntaxical categories.

> [...] *le «regard», présent d'abord comme un simple instrument de sa vue, devient lui-même le délégué actif du sujet, il «avance», il «se retire», il se place, dans une position d'accueil, hors du sujet somatique. Qu'est-ce à dire sinon que la saisie esthétique apparaît comme un vouloir réciproque de conjonction, comme une rencontre, à mi-chemin, du sujet et de l'objet, tendant l'un vers l'autre. [...] L'esthétique de Calvino renvoie [...] à la conception husserlienne de la perception où les structures d'accueil du sujet se projettent au-devant des* Gestalten *empressées de les rejoindre.*
>
> A.J. Greimas[1]

Les mots *schème*, *schéma* et *schématisation* apparaissent à cinq reprises dans les deux tomes du *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*[2]. On trouve, dans le permier, les articles *schéma* et *schéma narratif* et, dans le deuxième, ceux de *schématisation*, de *schème conceptuel* et de *schéma de configuration*[3]. Une lecture attentive de leur définition permet de constater la grande polysémie de ces termes dans la théorie sémiotique d'inspiration greimassienne, où ils renvoient tantôt à des structures logico-conceptuelles abstraites et universelles, tantôt à des formes de la manifestation figurative et discursive plus ou moins contingentes. Ils sont aussi utilisés dans deux cadres distincts, d'abord métasémiotique, où ils décrivent des opérations de formalisation et de modélisation, puis dans le cadre des sémiotiques-objets, où ils désignent des processus d'investissement sémantique et de figurativisation. Leur sens semble aussi difficile à saisir que la notion de *représentation*, à laquelle ils sont explicitement liés, notamment dans la première définition générique du *schéma* comme «*représentation* d'un objet sémiotique réduit à ses propriétés essentielles»[4]. Quand on sait que les objets sémiotiques sont aussi, à leur manière, des «représentations» : «points d'intersection de faisceaux de relations» résultant d'une «construction effectuée par le sujet connaissant», dirait Hjelmslev[5], on ne peut que rester bouche bée devant le gouffre que toute théorie creuse dans la pensée en se faisant ainsi «représentation de représentations», miroir devant rien que des miroirs, où ne semble se réfléchir jamais que le miroitement, reflets et réflexions sans fin, moirure où se perdent l'une dans l'autre image réfléchie et image réfléchissante.

Le terme σχημα, en grec ancien, désigne la «manière d'être» : une «forme de l'apparaître» en tant que «modalité de l'être». Cette forme peut être une figure, une posture, une position — dans tous les cas : une manifestation extérieure, qui s'appréhende par les sens. Le mot σχημα s'applique toutefois non seulement aux figures géométriques[6] mais aux figures de rhétorique[7] et aux figures du syllogisme aussi[8], qui ne sont pas directement saisissables par nos organes sensoriels. Les formes du λογος, même les plus abstraites, peuvent elles aussi être *schématiques*, et constituer une «manière d'être» qui possède son propre niveau de manifesta-

tion, différent des «caractères extérieurs du discours» (σχηματα λεξεως) que sont le «débit», le «geste» ou la «forme métrique de l'expression», auxquels on sait que se rapporte aussi le terme σχημα dans la *Poétique* et la *Rhétorique* aristotéliciennes[9]. Toute l'ambiguïté de cette notion vient du fait que le caractère schématique d'un «objet» peut non seulement être une donnée immédiate de nos sens mais lui être médiatement donné par la conscience. Le verbe σχηματιζω désigne le fait de «*donner* une figure, une forme, une position» à quelque chose qui n'en a pas d'emblée. Schématiser, en ce sens, revient à modeler et à tailler une substance amorphe, comme fait le sculpteur, ou à donner un contenu figuratif à des propositions abstraites et à des idées, comme fait le rhéteur. On comprend dès lors pourquoi le mot *schéma*, dans les pratiques du savoir, a pu prendre le sens de représentation plus ou moins figurative d'un contenu théorique en rapport avec les propriétés plus ou moins abstraites des objets auxquels il s'applique. Le schéma n'est plus seulement une configuration propre à une objectivité sensible; il est projection, dans le monde de l'apparaître, de catégories abstraites d'ordre conceptuel ou sémantique, qui prennent de la sorte forme et figure au même titre que les diverses données des sens. Un organigramme, une matrice, un système de coordonnées ont leur propre géométrie, leur sens plastique, leur signification spatiale, qui confèrent aux organisations conceptuelles de nature théorique, telle une grammaire ou une logique, une dimension *schématique* où leurs propriétés essentielles *apparaissent* à la vue de manière plus ou moins artificielle.

La sémiotique, dans son usage du mot *schéma*, reste prisonnière de cette double acception, qui fait naître la figuralité propre au schématisme tantôt de la projection de catégories mentales, logico-conceptuelles, dans le monde de l'expérience sensible, tantôt de l'émergence, hors du donné objectif de notre activité sensorielle, d'une configuration spatio-temporelle servant de base ou de support à l'ensemble de nos activités cognitives et symboliques, y compris les plus abstraites, comme la grammaire et la logique. C'est à un va-et-vient constant entre expérience et métalangue que la sémiotique se condamne, ne sachant où situer le schématisme : dans les «structures anthropologiques de l'imaginaire», en tant que «cadre formel» transcendantal «où vient s'inscrire le "sens de la vie"» — ce qui est l'une des définitions du *schéma narratif*, censé régir la totalité de notre expérience[10] —, ou dans un «langage de description d'une sémiotique-objet», qui vise «à joindre des investissements sémantiques à des concepts interdéfinis et contrôlés par une théorie» — ce qui est la définition d'une *représentation*, dont le *schéma* relève en tant que «procédure de description»[11].

Dès lors, la notion de schématisme se trouve liée à deux types de problèmes, où elle rencontre un certain nombre de termes concurrents. Le premier ordre de questions est de nature méthodologique et épistémologique, où la schématisation est confrontée à la *formalisation* et à la *modélisation* en tant que procédures métasémiotiques alternatives, tandis que le deuxième est de nature phénoménologique et gnoséologique, où la notion de schéma rejoint celles de *forme*, de *figure*, de *percept*, de *Gestalt*, de *catégorie*, en tant que configuration propre à notre expérience perceptivo-cognitive du monde, envisagée sous les deux angles, objectif et subjectif, où se superposent les conditions de possibilité de l'existence d'une chose et celles de sa connaissance par l'Homme, comme dirait Kant. Il reste à s'interroger sur les rapports entre ces deux ordres de problèmes, rapports qui sont l'objet même de la sémiotique, dont la place, entre une philosophie du langage et des sciences, où voudrait la cantonner Eco[12], et une phénoménologie de l'expérience et de la connaissance, où aimerait l'attirer Petitot[13], réside à mon sens dans le passage labyrinthique qui va des constructions propres à la sémiosis du monde naturel aux données caractéristiques de la sémiosis des langues naturelles et des systèmes symboliques qui en sont dérivés. C'est à mi-chemin de ce passage que le sémioticien trouve son objet, qui peut dès lors prendre le nom jusque-là trop commun de *schéma*, devenu du coup métaphoriquement *nom propre*. De la même façon que Calvino, dans *Palomar*, met en scène le «regard» détaché de son héros «comme une rencontre, à mi-chemin, du sujet et de l'objet, tendant l'un vers l'autre», «les structures d'accueil du sujet se projet[ant] au devant des *Gestalten* empressées de les rejoindre», tel que le décrit si bien Greimas dans *De l'imperfection*, le sémioticien place ses outils d'observation entre les concepts qui naissent dans son esprit et les objets qui s'imposent à ses sens, cherchant le lieu où se schématisent en une même structure observable (perceptible *et* intelligible) le phénomène et sa catégorisation. Ce surgissement, qui n'est pas sans analogie avec la «saisie esthétique» dont les textes littéraires, notamment, font leur enjeu, pourrait avantageusement se nommer du verbe archaïque *apparoir*, qui montre le caractère inchoatif de tout apparaître, son aspect émergent : «il ressort», «il appert», dont le vieux nom d'*aparance*, au Moyen-Âge, désignait aussi bien le processus que le résultat, objet et enjeu des théories sémiotiques actuelles dans leur entreprise de schématisation.

UNE SCIENCE DES APPARENCES

Les réflexions d'un Jean Petitot sur la notion kantienne de schématisation sont d'un grand secours pour comprendre cette corrélation entre modes d'apparition phénoménale et modes d'appréhension symbolique du monde naturel, dans les formes synthétiques *a priori* de l'espace et du temps conçus comme double condition d'existence, objective, et d'expérience, subjective, de la réalité. Petitot montre le lien de la schématisation avec l'idéation et la catégorisation, d'une part, et, d'autre part, avec la formalisation et la modélisation, couvrant ainsi le champ entier que la notion de schéma recouvre depuis les Grecs. Comme le concept subsume le divers dans tout processus d'idéation ou de catégorisation, la

schématisation consiste à «*redéployer dans un mouvement converse le sémantisme du concept en une diversité construite* permettant de retrouver la diversité *donnée* initiale»[14]. En tant qu'elle «procure à un concept son image», la schématisation est une procédure de l'imagination, et non pas de l'entendement. À ce titre, elle relève d'une esthétique, non d'une logique[15], et s'ancre dans l'intuition où elle s'exprime sous les formes sensibles de l'espace et du temps, caractéristiques, notamment, des actes de perception. Elle n'est donc pas une opération intellectuelle d'ordre purement épistémique, dont le but serait de déduire ou de construire artificiellement, par des règles ou des conventions, le contenu intuitif des concepts ou des représentations sémantiques abstraites, telles les notions primitives et les termes techniques des théories sémiotiques. Si la «schématisation des catégories [au sens kantien] les transforme en *principes d'expérience*»[16], c'est que leur schématisme est une «propriété objective de l'être *et* des formes transcendantales de la pensée»[17], non pas une représentation de pure convention ni une quelconque notation chiffrée qui ne répond à aucune propriété spatio-temporelle du monde sensible. Autrement dit, la schématisation n'est pas propre à l'activité scientifique : elle est l'un des mécanismes fondamentaux de notre activité cognitive au sens large, qui nous conduit à «donner figure», comme dit le sens grec du verbe σχηματιζω, à ce qui de prime abord paraît n'en pas avoir — car le concept, dit Kant, ne possède pas de propriétés sensibles, d'ordre spatio-temporel, bien que, ajoute-t-il paradoxalement, elles lui appartiennent. Jean Petitot souligne justement que «c'est ce jeu entre "ne pas s'y trouver" et "y appartenir" qui est la condition de possibilité des jugements synthétiques *a priori*»[18], dans la mesure où le concept ne s'émancipe jamais totalement du contenu intuitif qui le lie aux conditions spatio-temporelles de l'expérience d'où il émerge, ultimement, sans les contenir proprement.

D'un point de vue métasémiotique, la schématisation n'est pas du même ordre que la formalisation (des théories) et la modélisation (des phénomènes) : elle concerne la *subsomption*, par la base catégorielle d'une théorie ou d'une représentation conceptuelle plus ou moins formalisée, de la diversité empirique des phénomènes ou des états de choses plus ou moins modélisés. À ce titre, elle n'est pas qu'une «hiérarchie définitionnelle de concepts [...] dérivés de concepts indéfinissables», comme est la formalisation au sens strict[19], ni non plus une simple représentation plus ou moins iconique d'un mode d'organisation du donné sensible ou intelligible, comme est la modélisation au sens restreint. Elle *donne figure* au sémantisme des concepts primitifs de la théorie (des catégories de base sur lesquelles s'appuie toute formalisation) dans les formes de l'intuition que sont l'espace et le temps, où elle *fait voir* les conditions de l'apparaître des phénomènes subsumés sous l'unité d'une aperception (de l'acte d'appréhension synthétique et réfléchi sur lequel s'appuie toute modélisation). La théorie sémiotique s'est longtemps caractérisée par son entreprise de formalisation logico-déductive de propositions théoriques hiérarchiquement organisées à partir d'axiomes et de primitifs — ce dont témoigne la structure du «parcours génératif» —, de même que par la modélisation plus ou moins analogique de phénomènes ou d'«ontologies régionales» organisés en différents niveaux de manifestation — ce dont témoignent à leur tour les figures canoniques du «carré sémiotique», du «schéma actantiel» et du «programme narratif». Il semble toutefois que cette entreprise de modélisation formalisatrice bute de plus en plus contre le mur que représente, devant tout métalangage, logique ou vaguement topologique, digital ou analogique, l'ordre proprement *noématique* des phénomènes corrélatifs des actes de conscience, perceptifs ou cognitifs, qui sous-tendent l'ensemble de nos activités de signification ou de symbolisation, objets de la sémiotique[20]. Les états de choses auxquels nous donnent accès les différents modes de représentation sémiotique dont nous disposons, en tant que sujets parlants, ne sont pas que des *simulacres* résultant de manipulations discursives propres à produire ce qu'on a appelé un «effet de réel» (Barthes) ou une «impression» et une «illusion» référentielles (Rastier, Bertrand). Ils ne constituent pas non plus un niveau d'organisation sémiotique indépendant des actes — et non seulement des représentations — par lesquels nous nous les donnons comme «réels», ces actes ayant leur fondement dans notre activité perceptive, de nature sensori-motrice, plus que dans l'activité logico-sémiotique proprement dite. Bref, les «états de choses», corrélatifs des «états d'âme» — comme dit si bien le sous-titre de l'ultime ouvrage de Greimas, écrit avec Jacques Fontanille[21] —, ne relèvent pas d'une pure projection de catégories sémiotiques discrètes dans le continuum de l'expérience sensible : ils conditionnent et contraignent l'ensemble de notre activité symbolique, dans la mesure où, comme je l'ai dit plus haut, dans le sillon de Kant et de Husserl où se situent les réflexions d'un Jean Petitot, les concepts descriptifs même les plus abstraits, comme sont, par exemple, ceux d'*actant* ou de *figure* qui cherchent à capter les propriétés essentielles d'un donné empirique constructible comme observable, recèlent dans leur contenu intuitif leurs propres conditions spatio-temporelles d'émergence à partir du monde vécu, sur lequel s'exercent nos jugements synthétiques, dès lors que notre expérience cognitive vise autre chose que sa propre logique interne, d'ordre analytique, pour tendre vers un objet intentionnel qui serve de fondement ou de support à nos représentations, et donne ainsi une teneur à nos actes. Ce sont ces conditions et ces contraintes propres aux jugements synthétiques *a priori*, assurant l'ancrage de la base catégorielle d'une théorie dans le support *noématique* ou l'objet intentionnel, qu'incarne le phénomène observé dont toute théorie empirique ou descriptive a besoin pour s'édifier, qui définissent l'enjeu de ce qu'on peut appeler *schématisation*, dont le sens se démarque de ceux, plus classiques dans notre épistémè logico-positiviste, de *modélisation* et de *formalisation*. Ces contraintes et conditions sont celles mêmes qui président à l'ensemble de nos actes de conscience, non seulement épistémiques, par lesquels

nous donnons forme aux théories dites scientifiques grâce aux liens qui s'y nouent entre observables et représentations conceptuelles, mais sensitifs, perceptifs et affectifs aussi, sur lesquels la conscience s'appuie dans ses diverses visées intentionnelles, dont le corrélat est toujours un état de choses vécu : senti, perçu, mémorisé, imaginé, désiré, etc., selon les modalités propres aux formes multiples de l'expérience.

Le schématisme par lequel nous nous représentons le contenu sémantique de nos concepts théoriques (en particulier les «indéfinissables» que sont les primitifs ou les représentations descriptives de base de la théorie) doit s'exprimer dans un langage qui capte les propriétés mêmes, de nature spatio-temporelle, et par conséquent schématique, qui commandent l'émergence d'une expérience cognitive donnée, dont le contenu est toujours la corrélation d'une visée intentionnelle et d'un état de choses visé. Ce qui veut dire qu'une réflexion épistémologique sur les *modes de représentation* métasémiotiques de nos concepts théoriques ne va pas sans une méditation de type phénoménologique sur l'émergence des représentations sémiotiques les plus communes à partir de nos différents *modes d'aperception* des phénomènes (en particulier de ceux que cherche à décrire ce que Rudolph Carnap a déjà appelé, dans une perspective logico-empiriste, le «langage observationnel» d'une théorie). La schématisation vise moins à donner un contenu sémantique, diagrammatique ou topologique, aux concepts théoriques, ou à fournir aux phénomènes observés une représentation analogique, plus ou moins iconique, de leur signification, qu'à dégager les diverses conditions spatio-temporelles, schématisantes et schématisables, de l'existence et de la connaissance corrélatives des états de choses et de leurs représentations. L'on voit mieux, dès lors, ce qui permet d'appliquer la notion de schéma à un mode d'organisation de l'apparaître, constitutif de l'objet sémiotique[22], en même temps qu'à un mode de représentation de nos connaissances portant sur ces objets[23]. Au-delà du cadre méthodologique où elle se pose, l'utilisation des schèmes catastrophistes préconisée par Bernard Pottier, pour donner forme aux représentations métasémiotiques des concepts[24], dénote cette volonté de schématiser non pas tant un modèle théorique construit de manière *apriorique* ou logico-déductive que la manière dont toute théorie empirique capte les propriétés spatio-temporelles communes à son élaboration et à l'émergence du phénomène qu'elle *vise* à décrire. Le schéma, en ce sens, ne désigne plus une simple formulation, ni ne se résorbe en une pure structure de l'imagination, comme c'est le cas des usages classiques qu'on en a fait pour définir une «propriété universelle», soit du formalisme inhérent à toute entreprise de théorisation, tel qu'il s'exprime dans les sciences et la logique, soit des structures immanentes à l'imaginaire humain, telles qu'elles se manifestent dans les mythes et la culture. Le schématisme devient une manière d'envisager l'émergence dynamique des formes communes aux phénomènes et à leur représentation tant sémiotique que métasémiotique : les morphologies spatio-temporelles sous-jacentes à nos expériences perceptives (en rapport avec les états de choses), symboliques (en rapport avec les systèmes sémiotiques, dont, principalement, les langues naturelles) et épistémiques (en rapport avec les systèmes métasémiotiques propres à nos sciences) sont seules garantes du contenu intentionnel effectif que l'on désire conférer aux «représentations de représentations», caractéristiques de toute entreprise de théorisation.

LA SPATIALISATION

L'une des définitions que Greimas et Courtés donnent du «schéma narratif» dans le premier tome du *Dictionnaire* renvoie à la notion de *spatialisation*[25], développée plus tard par Denis Bertrand, qui l'a jumelée à celle d'*aspectualisation* pour saisir le rôle joué par la structuration spatio-temporelle des «états de choses», les actes perceptifs des actants ou des acteurs et l'activité descriptive des énonciateurs, dans l'élaboration des mondes référentiels fictifs comme celui qu'Émile Zola construit dans *Germinal* [26]. C'est là l'une des voies par lesquelles on peut espérer donner forme au type de schématisme exposé ici, dont les figures peuvent surgir d'une analyse détaillée de la manière qu'ont les énonciateurs de mettre en discours, par des actes de langage descriptifs ou autres, l'activité perceptive de personnages ou de narrateurs à propos d'entités spatio-temporelles qu'on appelle «états de choses», «événements» ou «valeurs référentielles», en leur conférant certaines qualités sensibles ou axiologiques, tout en en tirant certaines caractéristiques qui font voir à l'inverse leur propre «état d'âme», en tant que sujets percevants. C'est ce complexe linguistico-phénoménologique, où prennent forme les différents modes d'*apparition* des états de choses à travers leurs divers modes d'*appréhension* par les sujets, représentés dans les différents modes de *monstration* linguistique utilisés par les énonciateurs, qui constitue le nœud où se croisent tous les fils grâce auxquels les univers figuratifs, fictifs ou non, se trament et se tissent sous les «yeux» d'un lecteur, dont les mécanismes cognitifs reposent sur sa capacité de saisir synthétiquement, bien que sans recours à l'expérience, le contenu intuitif ou le schématisme propre à l'acte noétique complexe qu'est une narration à fonction descriptive. Ce complexe est le lieu d'élaboration des représentations spatio-temporelles qui sont en même temps les conditions de possibilité de toute représentation et les conditions d'existence de tout objet représenté. C'est pourquoi j'accorde, comme Denis Bertrand, une importance extrême à la *mise en discours* de l'espace-temps et des actes perceptifs dont toute donnée chronotopique est le corrélat, à travers les opérations de spatialisation et d'aspectualisation : l'*énonciation* de la *perception* fait ressortir les formes synthétiques *a priori* dans lesquelles s'expérimentent mentalement, sans recours aux données empiriques immédiates, les états de choses corrélatifs de nos actes de conscience, qu'ils soient pragmatiques, cognitifs, affectifs ou proprement énonciatifs. Énonçant,

dans une forme sémiotique donnée, morpho-syntaxique ou morpho-lexicale, mes actes de perception ou d'aperception d'états de choses vécus ou imaginés, je donne figure à mes propres actes de figuration grâce auxquels un contenu figural est conféré aux objets de mon énoncé, devenus objets d'expérience. Par là je mets en lumière les conditions spatio-temporelles de toute figuration, qu'elle s'exprime 1) au niveau de l'objet, dans l'organisation interne des états de choses, 2) au niveau du sujet percevant, dans le type d'acte perceptif qui le met en contact avec l'objet visé, ou 3) au niveau du sujet parlant, dans le genre d'acte discursif et de formes propositionnelles où se montre la manière dont se voit et se donne à voir l'état de choses de même que la situation perceptive et les conditions d'observation qui en modalisent l'existence.

Autrement dit, la *spatialisation* et l'*aspectualisation* sont des opérations discursives qui correspondent, du côté des sémiotiques-objets[27], à ce qu'incarne le processus de *schématisation* du côté métasémiotique. Déployer les formes d'aspectualisation discursive des données spatio-temporelles propres à un monde référentiel, telles que les met en œuvre l'énonciateur-percepteur dans un système sémiotique donné, c'est fournir les conditions empiriques pour que se déploie à son tour le sémantisme grâce auquel les concepts de base d'une théorie peuvent faire apparaître, dans l'unité synthétique d'une aperception, comme dit Kant, la diversité empirique qu'ils subsument. La schématisation redescend de l'entendement vers l'intuition, ai-je rappelé plus haut, citant la première *Critique*; elle est une procédure de l'imagination qui permet de «procurer à un concept son image»[28] et de «transformer les catégories en principes d'expérience»[29]. Ces «images» et ces «principes d'expérience», qui relèvent des formes de l'intuition, constituent l'objet de toute «perception discursive», dont la spatialisation et l'aspectualisation sont deux des modes les plus courants. La discursivation de l'acte perceptif et de son corrélat objectif met en place la couche «intuitive» des mondes référentiels, où se structurent les modes d'apparition des états de choses selon leurs modes d'appréhension par les sujets et leurs «états d'âme», support de toute schématisation des concepts et des propositions théoriques qui les incluent. L'analyse des représentations d'événements perceptifs fournit ainsi le support — ou le *suppôt*, comme on disait au Moyen-Âge — où s'ancrent les concepts les plus abstraits de nos modèles et de nos systèmes formels, dès lors qu'on leur redonne, par schématisation, le contenu intuitif que leur prête déjà le langage observationnel auquel ils appartiennent pour pouvoir décrire quelque donné empirique ou observable.

VU DU TEXTE

La manière dont les textes littéraires, plus que tout autre discours, donnent à voir ce dont ils parlent en le montrant, l'illustrant, l'exposant, met en lumière les mécanismes par lesquels tout énonciateur organise son discours en fonction d'un mode donné d'appréhension des états de choses par un sujet percepteur, que définit un état sensitif, cognitif ou affectif particulier. C'est ce que je vais essayer de montrer par l'examen d'un court extrait d'une œuvre récente de Jacques Brault, dont je donne ici le texte intégral, numérotant chaque phrase pour les besoins de l'analyse[30] :

> (1) Le jour, la nuit, où ai-je appris à les distinguer? (2) Écoute, Personne, ne ris pas. (3) Tu n'y vois pas mieux que moi. (4) On est là comme des cons à croire que et à penser que. (5) On se ressemble; toi invisible, moi immobile. (6) Ou encore : maladroits à être. (7) Qu'ils disaient, pour consoler d'importance. (8) N'étant plus donc, ou presque, je m'assois, jambes raides, sur ce qui a l'air d'un talus. (9) J'imagine que c'est ancien. (10) On est passé par là, jadis. (11) Pour aller où? (12) En des temps reculés. (13) Comme l'horizon, le temps, ça recule. (14) Puis ça tombe. (15) Tu en aperçois, un horizon? (16) Moi je n'y arrive pas. (17) Ça doit être à cause des larmes.

Deux aspects sautent aux «yeux» dès la première lecture : l'abondance, d'abord, des formes propositionnelles qui perturbent l'ordre canonique des mots ou des groupes de mots en français écrit; puis, corollairement, la quantité d'expressions syncatégorématiques qui parsèment le texte, par rapport au nombre plutôt faible de substantifs et d'adjectifs. La syntaxe y est donc particulièrement saillante, créant de nombreux reliefs et creux dans l'élaboration des états de choses qui y sont donnés à percevoir : tout n'y est pas vu sur un même plan. Les topicalisations par inversion (énoncés 1, 8, 13) ou détachement (7, 10, 15, 16), qui antéposent ou postposent des groupes de mots dont la fonction grammaticale commanderait une autre place dans le schéma phrastique canonique, mettent en évidence certains éléments de l'univers décrit, parmi lesquels on trouve des entités spatio-temporelles : *le jour*, *la nuit*, dans (1); *l'horizon*, *le temps*, dans (13) et (15), des marques adverbiales de la temporalité : *jadis* (10), un événement énonciatif : *dire* (7), un état du sujet énonciateur : *n'être plus* (8), et un marqueur déictique du sujet de l'énonciation : *moi* (16). D'autres opérations de transformation morpho-syntaxique, comme l'interrogation (1, 11 et 15), l'injonction et l'apostrophe (2), les différentes formes d'incises (4, 7, 8) et d'ellipses (4, 5, 6, 12), de même que, dans une moindre mesure, la négation (2, 3, 8, 16) et le parallélisme (5), donnent à certains événements ou entités spatio-temporelles une saillance particulière, révélatrice des structures cognitivo-perceptives les plus prégnantes du sujet percepteur et énonciateur. L'interrogation met en relief des procès de perception visuelle : *distinguer* (1), *apercevoir* (15), et de mouvement du corps propre : *aller* (11), dont le parallélisme, en (5), renforce la présence: *invisible*, *immobile*, à travers une négation morpho-

logique, inscrite dans le lexique, que reprennent les négations proprement dites dans (3) : *ne pas voir*, (8) : *ne plus être*, et (16) : *ne pas arriver* [à apercevoir]. L'injonction concerne aussi un événement perceptif, d'audition cette fois, à valeur intéroceptive : *écouter* (2), en plus de renvoyer à un acte sensori-moteur à valeur affective, dont la négation contrarie le sens euphorique : *ne pas rire* (2). Les incises, apostrophe comprise, comportent quant à elles des entités anthropologiques renvoyant aux instances de la coénonciation : *Personne* (2) et *comme des cons* (4), un acte énonciatif : *dire* (7) et un adverbe quantitatif à valeur temporelle : *presque* (8). Les «creux» que laissent les différentes ellipses contribuent pour leur part à souligner, dans le découpage abrupt des énoncés, la place centrale qu'occupent les événements cognitifs : *croire que [...]* et *penser que [...]* (4), de même que les actes ou les états perceptifs et sensori-moteurs : *[être] invisible* et *[être] immobile* (5), *[être] maladroits à être* (6) et *[aller] en des temps reculés* — ce dernier possédant en plus une valeur temporelle, déjà mise en relief dans le texte, comme on le verra dans la suite de l'analyse.

Les propriétés qui ressortent de l'expérience perceptive que tout lecteur peut faire de l'univers référentiel du texte de Brault relèvent, comme on peut le constater, d'une catégorisation non seulement lexicale mais morpho-syntaxique des données spatio-temporelles objectives et des états cognitivo-affectifs de nature subjective qui sous-tendent tout vécu de perception et de sensation lié à la motricité. L'univers de *Il n'y a plus de chemin* trouve son fondement — son *suppôt*, ai-je dit plus haut — dans la dynamique spatio-temporelle propre à la dialectique du voir et du non-voir, du bouger et du non-bouger, au niveau perceptivo-moteur, d'où découlent le savoir et le non-savoir sur le plan cognitif, le rire et le pleurer sur le plan affectif, et ultimement l'être et le non-être sur le plan proprement existentiel (celui du sentiment d'existence et du sens intime). Cette schématisation de l'expérience s'appuie, comme on l'a vu, sur des structures morphosyntaxiques, parmi lesquelles l'ordre des mots joue un rôle essentiel mais non exclusif; les syncatégorèmes participent aussi, très étroitement, à l'élaboration des *images* constitutives de l'univers décrit. Cet univers est fortement ancré dans la situation énonciative du texte, qui implique la co-présence du «je» (jamais nommé) et du «tu» («Personne»); le grand nombre de déictiques et d'anaphores témoigne d'un tel ancrage. Les nombreux pronoms personnels, objets (moi, toi) ou sujets (je, tu, on, ils), indéfinis, démonstratifs et relatifs (on, en, y, ça, ce qui, que), de même que les adverbes (là, en, y, encore, presque, jadis, puis) et les conjonctions de localisation (où), qui visent l'espace énonciatif immédiat, des portions antérieures du discours de l'énonciateur ou un espace extralinguistique accessible aux coénonciateurs à travers les actes cognitifs dont le texte fait état, contribuent tous à orienter la perception de l'univers décrit en s'appuyant sur les processus de référentialisation plutôt que de simple référentiation.

On sait que Denis Bertrand différencie clairement ces deux types d'opération : la référentiation met en place des sémèmes constitués d'un ensemble de traits figuratifs, tandis que la référentialisation prolonge syntagmatiquement ces opérations de figurativisation, en déployant les figures non seulement dans leurs traits figuraux isotopant, comme l'affirme Denis Bertrand, mais dans leurs articulations morpho-syntaxiques aussi, qui assurent la cohérence propre du discours en regard de l'iconicité supposée entre processus énonciatifs et processus perceptifs, garante de ce que les sémioticiens ont pu abusivement appeler l'«illusion référentielle»[31]. Les syncatégorèmes, y compris les pronoms, ne peuvent bien sûr servir de support aux opérations de référentiation, puisqu'ils n'ont pas de contenu figural proprement dit, indépendant du contexte de l'énonciation et du co-texte de l'énoncé; ils sont toutefois les seuls à pouvoir assurer la syntagmatisation des formes propositionnelles corrélative à l'organisation interne de l'expérience perceptive des images référentielles produites. Responsables des *relata* internes à l'énoncé ou articulant ce dernier à l'espace-temps énonciatif (de même qu'aux référentiels qui lui sont co-extensifs), les syncatégorèmes fournissent aux processus d'iconisation la structure de base, l'épure ou le schéma dans lequel les lexèmes à contenu plus ou moins figuratif peuvent se couler, ou se mouler, en une forme phrastique qui n'est pas qu'une collection amorphe de mots et de groupes de mots, mais une véritable *Gestalt* discursive, ayant sa forme interne, dont la plasticité propre renvoie à un schème d'expérience, où états d'âme et états de choses sont étroitement corrélés, mode de perception et mode d'apparaître noétiquement indissociables. L'abondance de ces «mots vides» dans le texte de Brault (près d'une cinquantaine d'occurrences, par rapport à un peu plus d'une dizaine de substantifs et à une demi-douzaine d'adjectifs), conjointe au nombre élevé de transformations syntaxiques créatrices de saillances discursives, montre que l'iconisation schématisante repose ici essentiellement sur les processus de référentialisation, chargés de «donner une image» aux structures conceptuelles, dirait Kant, non pas en mettant en place des sémèmes figuratifs mais en organisant leurs relations dans les différents espaces du texte en fonction de la structure interne de l'expérience intuitive du monde décrit et raconté, dont tout texte narratif vise à donner une expression schématique. Ce sont ces opérations de référentialisation, responsable de l'iconisation spatialisante et aspectualisante au niveau de la structure globale du texte et non des lexèmes isolés, que je vais maintenant analyser dans le détail, en m'appuyant sur les catégories grammaticales de base (en particulier le verbe) dont j'examinerai la place dans l'énoncé et dans l'ensemble du texte en même temps que j'étudierai la façon dont les contenus sémémiques des lexèmes remplissent ces différentes places, les unes par rapport aux autres, dans la structure isotopique globale de l'extrait analysé.

Les premières et les dernières phrases du texte concernent un événement perceptif, essentiellement visuel, attribuable aux deux protagonistes de l'énonciation, le «je», narrateur et acteur principal, et le «tu» («Personne»), coénonciateur et coacteur. Les deux passages comportent chacun une interrogation et une négation qui ont pour objet le procès perceptif lui-même. Dans le premier, la question se pose au «je» : (1) «où ai-je appris et les *distinguer*» et la négation concerne les actes de Personne : (3) «Tu n'y *vois* pas mieux», tandis qu'à l'inverse, dans le dernier passage, l'interrogation s'adresse au «tu» : (15) «Tu en *aperçois*, un horizon?», et la négation porte sur les actes de l'énonciateur : (16) «Moi je n'y arrive pas [à l'*apercevoir*]». *Distinguer* le jour et la nuit, *apercevoir* un horizon, voilà ce qui fait l'essentiel de l'action que ce bref récit met en scène — et en discours, où «jour» et «nuit» comme «horizon», tous corrélats objectifs d'un procès de perception, sont proprement mis en relief, par une double dislocation qui antépose les premiers et postpose le dernier. Cette double topicalisation donne lieu à une anaphorisation de l'état de choses (non) perçu : «les» et «en» — qui, comme pronom personnel objet et pronom adverbial indéfini, encadrent une grande quantité d'expressions marquant la reprise, anaphorique ou cataphorique, parmi lesquelles on trouve les deux occurrences de «y» dans les énoncés parallèles (3) «Tu n'*y* vois pas» et (16) «je n'*y* arrive pas».

Trois autres énoncés à connotation perceptive relaient, au milieu du texte, les actes de vision qui ouvrent et ferment le récit : il s'agit de (9) «J'*imagine* que», qui concerne l'énonciateur, de (5) «On se *ressemble*» et de (8) «ce qui *a l'air* de», qui renvoient à une non-personne (la troisième personne de Benveniste), utilisée dans la première occurrence pour parler de «je» et «tu» («Personne») en tant que «nous» («toi» et «moi», objets de la proposition explétive qui suit), et pour désigner dans la deuxième occurrence l'élément que représente le pronom démonstratif cataphorisant «ce», soit l'inanimé «talus», appartenant au même réseau figuratif «cosmologique» que «jour» et «nuit» d'une part, et «horizon» d'autre part. Les expressions comme «ressembler» et «avoir l'air» ne désignent pas tant un procès de perception qu'une propriété du perceptible présentée comme corrélat d'un acte de perception : elles montrent que l'état de choses *apparaît* à quelqu'un, dont la position devient celle d'un observateur (Fontanille[32]) ou d'un focalisateur (Bal[33]) qui installe le filtre de son regard entre la «chose» focalisée et la représentation que le lecteur peut s'en faire. L'attention, ici, est portée sur l'*apparence* de «on» et de «ce» dont on apprend ensuite ce qu'ils *sont* ou *peuvent être* («invisible» et «immobile» pour les deux cataphorisés du «on»; «un talus» pour le cataphorisé du «ce»), eu égard à la perception que le sujet énonciateur et observateur en a. On remarque, encore une fois, qu'à l'instar des énoncés (1) et (15), contenant des verbes de perception visuelle, (5) et (8) comportent une forme de détachement ou de dislocation cataphorique, le «on» de (5) fléchant vers «toi» et «moi», postposés, et le «ce» de (8) pointant vers le «talus», lui aussi postposé. L'énoncé (9), quant à lui, met en scène un événement perceptif de nature intéroceptive : *imaginer*, proche des événements cognitifs non perceptifs comme *apprendre* (1), *croire* et *penser* (4), qui structurent le début de l'extrait, alors que les événements pragmatiques (en particulier les actes moteurs) caractérisent la dernière moitié du texte. L'objet d'imaginer : «J'imagine *que c'est ancien*» est une proposition dont le sujet est encore une fois anaphorique : «c'» renvoie soit à l'objet antécédent «talus» (8) soit à l'événement qui lui succède en (10) : «On est passé par là, jadis» — «là» désignant lui-même anaphoriquement le «talus» de (8). On voit que les renvois de substitut à substitué sont extrêmement complexes et que la structure énonciative du texte multiplie les mouvements avant et arrière dans l'ordre de la phrase pour le repérage des éléments figuratifs, ou des états de choses perceptibles, vers quoi flèchent ultimement les nombreux syncatégorèmes du texte. Les actes cognitifs du sujet énonciateur lui-même introduisent un doute, qui modalise la perception que nous avons du monde décrit : il *imagine* ce qui *a l'air*... Tout comme, plus haut, *penser* et *croire* restent sans objet, ne possédant pas d'autre complément que la conjonction censée introduire une proposition qui ne viendra jamais : (4) «à croire que et à penser que». Le prédicat de la proposition-objet du verbe «imagine» n'est pas une entité spatiale, comme c'est le cas du complément des verbes de perception : «distinguer» et «apercevoir», de nature figurative; l'attribut du «c'» est en effet d'ordre temporel : «c'est *ancien*». Il renvoie à une autre dimension de l'univers référentiel du texte, dont les premiers mots : «Le jour, la nuit», désignent déjà la présence, à côté du lieu ou de l'espace — l'opposition «diurne / nocturne» étant à la fois temporelle et figurative. L'on voit d'ailleurs se dessiner petit à petit une équivalence entre dimensions topique et chronique de l'univers décrit, qui culmine dans (13) «*Comme l'horizon, le temps*, ça recule», où l'axe temporel est couplé à l'un des derniers substantifs figuratifs du texte : *l'horizon*, dont on a vu qu'il occupait une place symétrique à celle du *jour* et de la *nuit* dans le cadre des actes perceptifs qui structurent le récit.

Ce qui n'est pas *distingué*, c'est une «frontière», peut-être inexistante, entre le jour et la nuit, comme ce qui n'est pas *aperçu*, c'est une autre frontière, imaginaire, sans aucune réalité, qu'est «l'horizon», dont le texte nous dit qu'il recule comme le temps : cette autre frontière encore entre ce qui est déjà passé et ce qui sera bientôt présent. L'événement dont l'objet du verbe *imagine* est la possible cataphore renforce la dimension temporelle du récit, jusque-là à peu près absente, si l'on excepte les premiers mots ambigus de l'*incipit*. Dans (10) «On *est passé* par là, *jadis*», on a en effet une mise en relief de l'adverbe de temps, coréférentiel de l'adjectif «ancien» (9), grâce à un détachement de «jadis» par rapport au syntagme verbal, dans lequel les formes canoniques du français écrit nous poussent à l'enchâsser : « on est jadis

passé par là». Cette mise en relief, couplée au temps du verbe «passer», qui a pour homonyme le *passé* justement, renforce le lien cataphorique entre les énoncés (9) et (10), nous amenant à réinterpréter à rebours le démonstratif «c'» dans «*c'*est ancien» comme le substitut non de l'antécédent spatial et figuratif «talus», mais du substitué événementiel et temporel postposé que dénote l'ensemble de la proposition (10). L'ancrage dans le lieu, toutefois, est maintenu tout au long du texte, jusque dans cette phrase : «on est passé *par là*» et la suivante : (11) : «Pour aller *où*?» — rappelant la première question que l'énonciateur (se) pose : (1) «*où* ai-je appris...?», et l'un des premiers constats qu'il fait sur sa situation et celle de son interlocuteur : (4) «on est *là* comme...».

Pour en rester aux paramètres temporels, on peut constater que presque tous les verbes sont au présent de l'indicatif, embrayant sur la situation énonciative où le «je», le «tu» et le *nous*, que représente le «on», sont à tour de rôle sujet des procès mis en discours au moment même où ils sont censés se dérouler dans l'univers référentiel. Seules trois occurrences sont au passé, dont deux au passé composé, impliquant les instances de l'énonciation, «je» et «on» (nous : *toi* et *moi*) : (1) «*ai*-je *appris*» et (10) «on *est passé*», l'autre étant à l'imparfait et mettant en scène la troisième personne (la non-personne) : (7) «Qu'ils *disaient*». Ce dernier énoncé introduit une nouvelle instance de l'énonciation, dont les paroles sont «transposées», dirait Genette, grâce au style indirect qui a pour fonction de déporter la responsabilité énonciative du locuteur ou de l'énonciateur premier vers un protagoniste du récit qui n'appartient pas à la situation d'énonciation. Le «ils» renvoie à la rumeur publique ou l'opinion commune : il prend le sens d'un indéfini, une sorte de *on* dont la pluralité serait focalisée. Ce qui contribue à mettre sous la responsabilité d'un *autre* — anonyme, impersonnel et, si je puis dire, lointain, dans la mesure où l'énonciation qu'on lui attribue est au passé — le contenu des propositions que l'énonciateur semblait avoir assumées et signées de son propre nom dans (6) et peut-être (5) et (4), qui deviennent compléments d'objet, antéposés, de (7) : «ils disaient que...». Le même phénomène qu'en (9) et (10) apparaît ici, peut-être plus accentué, du fait que trois énoncés peuvent être rétrospectivement réinterprétés par (7) — la conjonction «que» pouvant embrasser plusieurs compléments d'objets antéposés : *ils disaient qu'*«on est là...», qu'«on se ressemble...», qu'on est «...maladroits à être». Le *on*, dès lors, change de sens, devenant une véritable troisième personne pour le «ils» qui parle : «*ceux* qui disaient» deviennent un nouveau *je* parlant du «je» et du «tu» (de «toi» et «moi») comme d'un nouveau *il* (qu'exprime le «on»). Cette dépendance est renforcée par le fait que *disaient* est au passé et, qui plus est, à l'imparfait : il rompt avec la situation énonciative première, pour en créer une nouvelle, antérieure, qui enchâsse une partie des propositions appartenant au «je». On remarque par ailleurs que «croire» et «penser», dans (4), attendent un complément d'objet annoncé par la conjonction «que» — attente qui ne sera jamais comblée —, d'une manière tout à fait converse à celle par laquelle «disaient», dans (7), comble de façon inattendue le besoin d'une modalité, énonciative plutôt que cognitive, manifesté rétrospectivement par les propositions immédiatement antérieures à la conjonction «que» introduisant une complétive : on ne sait pas, de manière prospective, ce que «je» et «tu» *croient* et *pensent* mais on saura, rétrospectivement, que c'est précisément ce que «ils» *disaient*.

Outre les événements perceptifs, cognitifs et énonciatifs, d'autres types d'actes et d'états parsèment le texte. Les événements pragmatiques liés à la motricité y sont particulièrement importants — ne serait-ce que parce qu'un lien analogique est établi très tôt entre (non-)perception et (non-)mouvement : (5) «On se ressemble; toi *invisible*, moi *immobile*», parallèle à celui qui s'établira bientôt entre espace et temps : «Comme l'*horizon*, le *temps*...» par le biais, justement, des actes moteurs: «...ça *recule*», «...ça *tombe*» (13 et 14). Dans la catégorie du verbe, cinq expressions renvoient à un événement sensori-moteur, dont trois dénotent un procès assumé par les sujets de l'énonciation, le «je» dans (8) «je m'*assois*» et le «on» dans (10) «on est *passé*» et (11) «pour *aller* où». On remarque que seul le sujet collectif se voit attribuer le mouvement : *passer*, *aller*, alors que le «je», dont on a dit qu'il est «immobile» (comme le «tu» est invisible), ne fait que s'asseoir, procès menant à une immobilisation. On constate toutefois que les «mouvements» désignés par les verbes *passer* et *aller* ont davantage lieu dans le temps que dans l'espace : ils mènent de l'ancien (où l'on est passé) vers l'avenir (où l'on peut aller, sans savoir où). Ils réarticulent ainsi *topos* et *chronos* dans un même contenu eidétique (un même *eidos*) où motion et perception participent d'un seul complexe sensori-moteur dont le corrélat est une entité spatio-temporelle indivise. Les autres verbes de mouvement dénotent d'ailleurs des procès qui impliquent spatialité *et* temporalité : «Comme l'horizon, le temps, ça *recule*. Puis ça *tombe*». Néanmoins, il semble y avoir corrélation entre le «tu», le «temps» et le «mouvement» (de recul et de chute, surtout) de même qu'entre le «je», l'«espace» (sur le talus, entre autres) et l'«immobilité»[34]. Deux paradigmes se créent, où s'opposent «Personne», invisible, et «je», immobile, autant qu'ils se *ressemblent*, tels l'espace et le temps fondus en un même *horizon*, à la fois spatial et temporel.

Enfin, quelques énoncés d'états jalonnent le récit, qui nous informent sur la dimension affective du monde décrit et raconté. Encore une fois, le texte est pris entre deux parenthèses qui donnent toute l'étendue du spectre des états passionnels vécus, allant du *rire*, euphorique, de «Personne» (2), aux *larmes*, dysphoriques du «je» (17), en passant par les *consolations* du «ils» (7). Le premier fait l'objet d'une négation et d'une injonction de la part de l'énonciateur : «ne ris pas», le dernier d'une modalisation dubitative et d'une nominalisation : «ça doit être les larmes», tandis que le procès de l'énoncé médian est à l'infinitif : «pour consoler». Aucun de ces énoncés ne se présente sous une forme assertive non mo-

dalisée. Ainsi, dans (6) et (8), le verbe *être* est-il soit régi par un adjectif : *maladroits à être,* soit construit comme adjectif verbal sur lequel s'applique une négation, elle-même modalisée par un adverbe quantitatif postposé à valeur temporelle : *N'étant plus donc, ou presque*. Les états affectifs plutôt dysphorisants de l'énonciateur et, par contamination énonciative, de son allocutaire, s'accompagnent donc d'états existentiels qui frôlent le néant : les protagonistes n'*existent* pas davantage que n'*existent* l'horizon et le temps, qui vont sans cesse reculant et tombant, sans qu'on puisse jamais les apercevoir vraiment, et les distinguer. Ils n'existent *presque* pas, tout aussi maladroits à être que le «je» et «Personne», son compagnon de route et de fortune, son ombre plutôt, son image en miroir dans l'espace énonciatif du texte où, immobiles, invisibles, autrement qu'à la lisière du temps, à la frontière du jour et de la nuit, ils se ressemblent tant qu'ils se confondent, le *je* disparaissant en *Personne*, comme l'aller et le retour se fondent l'un dans l'autre, là où *il n'y a plus de chemin*.

Ce qui se dessine, dans ce court récit, qu'encadrent des actes perceptifs régis par des modalités énonciatives relevant de l'interrogation, de la négation et du doute, et que parcourent un certain nombre de procès relevant d'actes sensori-moteurs et d'états concernant le sentiment d'existence et les sensations du corps propre, qui font eux aussi l'objet du même genre de modalisation que les actes de perception, c'est une véritable épure ou une authentique esquisse, schématisante, d'un vécu esthésique (au sens grec d'*aïsthèsis*)[35] dont le support spatio-temporel, comparable à la figure chrono-topique de l'«horizon», sur quoi le texte se clôt, incarne le caractère à la fois fugitif et inéluctable (comme les deux acteurs, qui se *ressemblent*, sont *invisibles* et *immobiles*). L'univers décrit ici est un monde d'*aparances*, qui n'existent que dans le mouvement d'*apparoir*, où elles surgissent comme autant d'apparitions, épiphaniques, vouées du même coup à la disparition; *Personne*, le «tu» à qui le texte se destine (telle une prière?), est l'autre figure et le nom propre de cette apparition, dont le sens propre et figuré s'incarne dans cet être à la fois réel et fictif qu'est l'*horizon*, image invisible et à sa façon immobile du temps et de l'espace qui sans cesse fuient devant et derrière soi, comme les dieux en allés vers lesquels l'on continue d'«aller» — mais «où»? — sans pouvoir «y arriver». L'horizon n'*existe* qu'au bout du regard, comme Personne n'*est* qu'au bout de la parole, que le héros lance alternativement vers l'objet et le sujet bientôt confondus en un même «n'étant plus», dont il est le support, «maladroit à être» comme Personne, comme horizon, comme quelque chose qui ne fait qu'*apparaître*. Ce que le texte manifeste, dans son déploiement propre, n'est-ce pas le déploiement de la «manifestation» elle-même, qui donne réalité au regard peut-être davantage qu'aux choses regardées, dont l'existence, dans la pensée, la croyance et la parole qui suivent la perception, peut être interrogée, niée ou mise en doute, comme le *montre* la structure morpho-syntaxique des énoncés, où les modalisations priment sur le contenu référentiel énoncé?

LA FORCE SCHÉMATISANTE DU LANGAGE

Le texte de Brault ne relève pas proprement de processus de figurativisation ayant pour support des représentations lexicales à contenu sémémique figural; les seuls substantifs concrets, à part «jour», «nuit» et «horizon», dont on a vu le caractère ambigu, entre l'espace et le temps, et fortement modalisé par leur cadre syntaxique, sont des synecdoques du sujet énonciateur : «jambes (raides)» et «larmes», renvoyant à la double isotopie de l'immobilité et de l'invisibilité, et une figure du monde naturel : «talus», dont on a vu qu'il était lui-même modalisé par un processus perceptif qui met en lumière son *apparence* : «ce qui a l'air d'un...», et qu'il faisait aussi l'objet d'un acte sensori-moteur : «s'asseoir», ramenant du coup notre double réseau isotopique de la vue et du mouvement, support du vécu esthésique constitutif de l'ensemble de la scène. Ce sont les processus d'iconisation qui caractérisent ce bref récit, c'est-à-dire des opérations qui s'inscrivent dans l'axe de la référentialisation plutôt que de la référentiation; les formes propositionnelles du texte, avec leurs grandes articulations syncatégorématiques, anaphoriques, cataphoriques et déictiques, permettent seules la mise en relation des contenus sémémiques véhiculés par les «mots pleins», parmi lesquels les verbes autant que les substantifs jouent un rôle central, dénotant des procès de perception, de sensation liée au mouvement et d'énonciation, notamment, dont l'image surgit à la conscience du lecteur autant à travers la morphologie et la situation qui les caractérisent dans la syntaxe de la phrase que par le biais de leur qualité de lexème. C'est pourquoi il faut parler d'épure, d'esquisse, de croquis où le *mouvement* même de l'énoncé ou du phrasé, mu par les forces sous-jacentes de l'énonciation, constitue l'essentiel de l'icône verbale dont le texte a pour enjeu de faire surgir l'*apparition*, non pas tant en représentant les choses, ou en donnant un contenu figuratif aux idées, qu'en schématisant l'acte par lequel le monde se donne comme phénomène (*aparance*, dit l'ancien français) dans le don que le sujet lui fait d'une forme où il *appert*, son existence se vérifiant dans le processus même de l'*apparoir*, dont la saisie esthétique fait son objet. Ce que le schématisme morphosyntaxique et morphosémantique du discours *illustre*, dans sa volonté d'iconisation, où prend force sa «visée» intentionnelle et prend forme la «teneur» des actes cognitifs qui le sous-tendent, c'est le schème des actes de perception ou des procès esthésiques (incluant les états et les mouvements qui dénotent des sensations du corps propre ou le sentiment d'existence) dont les états de choses du monde décrit, les actions du monde raconté et les idées ou valeurs du monde commenté, sont le corrélat objectif, meublant l'univers fictionnel qui, toutefois, comme l'horizon, le temps et Personne, n'existe qu'au bout du regard, de la mémoire et de l'imagination.

Cette couche de la manifestation discursive, où se montrent les conditions de toute manifestation d'ordre phénoménal, pour un sujet qui ne fait l'expérience du

monde qu'en faisant celle de ses propres sens et de sa propre conscience, est précisément ce qui se prête à la «schématisation» dans le cadre d'une théorie sémiotique, dans la mesure où elle consiste en cette capacité qu'a l'imagination, grâce aux formes *a priori* de l'intuition que sont l'espace et le temps, de «schématiser» nos catégories cognitives comme «principes d'expérience» et de conférer à nos représentations l'«image vécue» et le «contenu figural» qui leur appartiennent sans qu'elles les contiennent. On *formalise* la syntaxe narrative ou les programmes d'actions, on *modélise* les contenus figuratifs ou les types de passions, mais on *schématise* le pouvoir schématisant de l'imagination discursive qui, grâce aux ressources du langage, donne forme à nos actes de perception au sens large, à notre expérience esthésique, dans les formes mêmes de l'énonciation et des énoncés qui en sont la manifestation, dont les capacités d'«iconisation» et de référentialisation restent pour une large part inexplorées[36].

---

1. *De l'imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1987, p.27-28.
2. A.J. Greimas et J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tomes I et II, Paris, Hachette Université, coll. «Langue, linguistique, communication», 1979 et 1986.
3. Les définitions du tome I sont l'œuvre de Greimas et Courtés, tandis que les articles du tome II portent les signatures de F. Thurlemann (schéma de configuration), J. Petitot (schématisation) et B. Pottier (schème conceptuel); si ce dernier inscrit la notion de schéma dans un cadre métalinguistique et le premier la place du côté de la manifestation des objets sémiotiques, J. Petitot explore quant à lui le lien complexe entre ces deux ordres de schématisme, conçu d'une part comme mode d'organisation des états de choses et d'autre part comme mode de représentation métasémiotique des données et des constructions épistémiques.
4. *Ibid.*, tome I, p. 322; c'est moi qui souligne.
5. *Ibid*., tome I, p. 259.
6. Aristote, *De l'âme*, éd. et trad. par J. Tricot, Paris, Vrin, 1934, 2, 3, 5.
7. Platon, *Ion* dans *Œuvres complètes*, tome I, éd. et trad. par L. Robin, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1950, 536c.
8. Aristote, *Premières Analytiques* dans *Organon*, tome III, éd. et trad. par J. Tricot, Paris, Vrin, 1962, 1, 22.
9. Aristote, *La Poétique*, éd. et trad. par R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1980, 4, 12 et 19; *Rhétorique*, éd. et trad. par M. Dufour, Paris, Les Belles Lettres, 1932, 3, 8. Pour une définition exhaustive du terme σχημα, voir A. Bailly, *Dictionnaire Grec-Français*, Paris, Hachette, 1950.
10. Greimas et Courtés, *op. cit.*, tome I, p. 245.
11. *Ibid*., p. 315 et 322.
12. *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF, coll. «Formes sémiotiques», 1988.
13. *Morphogenèse du sens*, Paris, PUF, coll. «Formes sémiotiques», 1985; et *Physique du sens*, Paris, Éditions du CNRS, 1992.
14. J. Petitot, «Schématisation» dans Greimas et Courtés, *op. cit*, tome II, p. 194; c'est l'auteur qui souligne.
15. Kant écrit : «J'appelle esthétique transcendantale la science de tous les principes *a priori* de la sensibilité [...] par opposition à celle qui contient les principes de la pensée pure et qui se nommera logique transcendantale» (*Critique de la raison pure,* trad. par J. Barni, Paris, Garnier-Flammarion, 1976, p. 82).
16. J. Petitot, «Schématisation», *op. cit.*, p. 194; c'est moi qui souligne.
17. *Loc. cit*.; c'est moi qui souligne.
18. *Loc. cit*.
19. *Ibid*., p. 195.
20. Voir P. Ouellet, «Signification et sensation», *Nouveaux actes sémiotiques*, n° 20, Limoges, PULIM, 1992.
21. *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991.
22. Comme c'est le cas de la notion de «schéma de configuration» (Thurlemann).
23. Comme c'est le cas de la notion de «schème conceptuel» (Pottier).
24. Dont l'une des représentations sémiotiques possibles réside dans le lexique et la grammaire des langues naturelles.
25. Greimas et Courtés, *op. cit.*, tome I, p. 245-246.
26. D. Bertrand, *L'Espace et le Sens. Germinal d'Émile Zola*, Paris, Amsterdam, Hadès-Benjamins, coll. «Actes sémiotiques», 1986 (voir surtout le chapitre IV : «Perception et aspectualisation spatiale», p. 89-105).
27. Comme le texte littéraire.
28. Cité par Petitot, «Schématisation», *op. cit.*, p. 194.
29. *Loc. cit*.
30. J. Brault, *Il n'y a plus de chemin*, Saint-Lambert (Québec), Clapiers (France), Le Noroît / Table Rase, 1990. L'extrait étudié est à la page 13. Le livre est constitué de courts textes en prose, comme celui de notre exemple, alternant avec de brefs poèmes versifiés.
31. Voir D. Bertrand, *op. cit.*, p. 32-33. Pour ce qui est de l'hypothèse de l'iconicité entre énonciation et perception, qui permet d'élargir ici la notion de référentialisation, voir les chapitres «Phantasia logikè» et «La teneur» dans mon ouvrage *Voir et savoir. La perception des univers du discours*, Candiac (Québec), Les Éditions Balzac, coll. «L'univers des discours», 1992.
32. *Les Espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette Université, coll. «Langue, linguistique, communication», 1989.
33. *Narratologie*, 2e éd., Paris, Klincksieck, Utrecht, HES, 1984.
34. L'expresion «jambes raides» (comme d'un mort), associée au «je» dans l'énoncé (8), renforce cette appartenance de l'énonciateur à la sphère de l'immobilité, qui mène droit au *néant* : «n'étant plus...» (8).
35. Pour l'utilisation que je fais de ce terme, voir l'«introduction» à *Voir et savoir.*
36. Les recherches qui ont permis la rédaction de cet article ont reçu l'appui du CRSHC, qui subventionne le groupe de recherche REPER. Je tiens à remercier les étudiants qui participent à ce groupe pour les discussions qui ont précédé et accompagné ce travail, et tout particulièrement Adel El Zaim (de l'Université Paris IV), Mario Lavoie (de l'Université du Québec à Montréal) et Larry Marks (de l'Université de Toronto).

L'IMPERSONNEL DE L'ÉNONCIATION
Praxis énonciative : conversion, convocation, usage

DENIS BERTRAND

Comment se forment les schémas canoniques, caractéristiques des formations culturelles du discours ? À partir d'une enquête réalisée parmi les sémioticiens, cet article dispose un cadre théorique qui permet d'articuler, au sein de la sémiotique générative, le concept de praxis énonciative. On désigne par là les processus de sédimentation et de transformation des formes discursives que l'usage des communautés socio-culturelles fixe sous forme de types, de stéréotypes ou de schémas. Ceux-ci se déposent alors dans le système, où l'énonciation les convoque, avant que de nouveaux usages les révoquent à leur tour pour constituer de nouvelles stéréotypies. Une telle approche, centrée sur le concept de convocation, élargit l'empan de l'énonciation en marquant la place de «l'impersonnel» dans l'activité énonciative.

How are the canonical schemes characteristic of cultural discursive forms created? Working from a survey of semioticians, this article outlines a theoretical framework which can articulate, within generative semiotics, the concept of an enunciative praxis. This term refers to the process of sedimentation and transformation by which, in a given socio–cultural community, discursive forms are set into types, stereotypes or schemes. These forms are then displayed in the system, where the enunciation convokes them, before they are in turn revoked by new usages developing new stereotypes. An approach based on the concept of convocation expands the span of the enunciation, by indicating the place of the «impersonal» in the enunciative activity.

«Comme tout concept reconnu, éprouvé, le concept de transformation, d'abord heuristique, s'obscurcit et tombe sous le coup du questionnement». Cette observation de Claude Zilberberg[1], à propos de la *transformation* (structurale, générative, narrative, etc.), a sans doute une portée générale. On pourrait faire l'histoire de nombreux instruments conceptuels dans les sciences du langage, dont l'acuité descriptive originelle s'est trouvée, à coups d'emprunts, d'extensions, de redéfinitions, de migrations en dehors du contexte de leur première formulation, progressivement élimée et affaiblie par l'usage : leur fortune semble être la cause de leur dépérissement. À moins que, favorisant l'émergence de nouveaux outils opératoires, ces instruments accompagnent et stimulent l'enrichissement d'abord, puis le glissement et le renouvellement des problématiques[2].

Il en va ainsi du concept d'énonciation, dont les convocations successives en linguistique, en pragmatique, en sémiotique, en théorie du sujet ou en critique littéraire, sont difficilement dénombrables. Il est frappant de constater, par exemple, qu'à une conception «subjective» et individuelle — voire individuante — de l'acte d'énonciation, s'est progressivement substituée, dans les travaux linguistiques des années 80, une approche «intersubjective», dialogique, communautaire et fiduciaire du même acte. Se développant dans cette direction, sur les assises affermies de ses premières conceptualisations, la recherche semble, aujourd'hui, déplacer à nouveau la problématique et confronter l'énonciation, qui projetait la prise en charge individuelle ou intersubjective de la langue, à la «praxis énonciative» qui, à travers l'accumulation indéfinie des actes de discours et le ressassement de leurs énoncés, en projette cette fois les configurations collectives, relativement stabilisées en formations insistantes, contraintes et figées dans les univers culturels. Cette recherche portant sur les stéréotypies discursives ou, si l'on veut, sur l'«impersonnel de l'énonciation» fait l'objet de notre présente étude : comment articuler le «personnel» et «l'impersonnel» dans une théorie générale du discours? Comment tenter de rendre compte des processus de stéréotypie, au delà de la phraséologie, sous la forme par exemple de schématisations discursives? Comment représenter les voies de passage entre ce qui relève de la contrainte et de la stabilité, d'une part, et ce qui tient, d'autre part, à la créativité et à l'innovation, dans l'exercice des discours — c'est-à-dire à l'échelle des réalisations discursives et non pas phrastiques? À quel titre cette problématique relève-t-elle encore de l'énonciation, telle que le concept en est généralement entendu?

1. POSITION DU PROBLÈME

Ces interrogations ont pour origine une enquête réalisée dans le cadre du séminaire de sémantique générale d'A.J. Greimas, à l'École des Hautes Études

en Sciences Sociales (Paris), au printemps 1990, sous le titre, en apparence ésotérique reconnaissons-le : «La praxis énonciative : conversion, convocation, usage». Dans un souci de clarification, nous en avions formulé le questionnaire en cinq points :

1. Comment concevez-vous la position de l'énonciation dans l'économie générale de la théorie sémiotique : lieu de conversion central dans le parcours génératif? Instance de convocation des structures immanentes plus profondes ? Comment articuler la problématique de la convocation avec celle de la *conversion* ?
2. Quels rapports doit-on établir entre les «agencements collectifs d'énonciation», liés à des praxis culturelles, et la problématique de l'énonciation individuelle, centrée sur les opérations du sujet énonçant ?
3. Comment, selon vous, la praxis énonciative met-elle en rapport la «langue» (les potentialités du «schéma») et son actualisation en formes discursives («l'usage»): formes fixes, stéréotypes figuratifs, genres de discours, schéma narratif, etc.?
4. Les opérations énonciatives sont encadrées, en sémiotique, par les concepts de débrayage et d'embrayage. Quel est le statut de ces opérations? Sont-elles les seules matrices de l'énonciation, ou d'autres types d'opérations énonciatives sont-ils concevables?
5. La «narrativisation de l'énonciation» repose sur le transfert des structures du discours énoncé (structures modales et actantielles) au niveau de l'énonciation effective; permet-elle d'expliciter le statut des «sujets» et le modelage des relations intersubjectives? Quels sont, selon vous, l'enjeu et la portée d'un tel dispositif ?

Précisons d'emblée que cette enquête avait une vocation interne : elle s'adressait à une communauté de chercheurs précisément formée autour d'un certain «savoir partagé» et d'une adhésion, au moins partielle, à un corps de formulations théoriques et méthodologiques en matière de signification, dont le «thesaurus» fondateur se trouve dans les deux tomes de l'ouvrage d'A.J. Greimas et J. Courtés : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* [3]. Il s'agissait, dès lors, d'envisager les conditions de développement de la théorie sur un problème particulier et actuel, lié notamment à l'activité des sciences cognitives, et d'évaluer sa capacité à intégrer, dans ses principes de pertinence et ses règles de cohérence, une problématique nouvelle qui avait émergé, de manière paradoxale il faut le dire, à l'occasion des recherches engagées sur la subjectivité passionnelle[4]. Le petit nombre de réponses reçues au questionnaire, conforme aux proportions prévisibles dans la pratique sociale de l'enquête, a cependant permis, pour des raisons d'ordre qualitatif, de stimuler le travail de synthèse dont nous faisons ici état, alimenté également, par ailleurs, à d'autres sources parfois extérieures au champ proprement sémiotique[5]. La linguistique, en effet, nous paraît être intéressée au premier chef par cette problématique, et certaines de ses recherches peuvent en retour éclairer et nourrir les interrogations des sémioticiens.

La thématique proposée recouvre, au moins en partie, d'autres synthèses présentées dans le séminaire cette année-là : notamment celle de J. Fontanille sur la *modalité*, et celle de P. Fabbri sur la *subjectivité et l'intersubjectivité*; toutes deux avaient pour centre de gravité la question du sujet sémiotique qui semble également constituer la clef de voûte d'une réflexion sur la praxis énonciative. Paradoxalement pourtant, envisagée sous ce dernier angle, l'interrogation sur le sujet subit un déplacement sensible. Portant sur les pratiques qui fondent l'existence des schématisations canoniques du discours, elle tend à affaiblir la position cardinale et ordonnatrice du paramètre subjectif. Elle l'estompe même au profit d'une réflexion sur l'usage, dont on cherchera à articuler les opérations dans le cadre d'une conception générative de la signification. Il s'agit donc d'une recherche qui vise à reconnaître et à formuler, en amont, les mécanismes de «solidification» du sens dans des formations dont le schéma narratif canonique est, dans la théorie sémiotique, le modèle le mieux attesté[6]. Cette recherche met en jeu l'économie générale de la théorie dans la mesure où elle invite à en reconsidérer les principales stations, les concepts opératoires et les procédures d'analyse.

C'est ainsi, par exemple, qu'elle met en regard les concepts de *conversion* et de *convocation*, qui sont loin d'avoir le même statut dans l'histoire de la réflexion sémiotique. Le premier a été depuis longtemps introduit et discuté, sinon maîtrisé (il comporte, comme le souligne C. Zilberberg, «une certaine part d'indétermination»). Soutenant à la fois la *générativité* et le *parcours* méthodologique de saisie du sens, la procédure de *conversion* peut être considérée comme le centre vital de la stratification sémiotique. Elle a fait, à ce titre, l'objet de nombreux développements[7]. Le concept de *convocation*, à l'inverse, est un nouveau venu : on n'en trouve guère de trace dans la littérature sémiotique. Comment le définir? Quelle position lui attribuer? Comment le situer par rapport au précédent?

C'est dans le territoire de l'énonciation et plus largement de la praxis énonciative qu'il trouve son ancrage : on pourrait attendre de lui qu'il clarifie et organise une problématique que ces concepts localisent, mais installent comme une «boîte noire» — ou plutôt une «tache aveugle» — dans la sémiotique générale. Il devrait permettre, plus précisément, d'en évaluer l'enjeu réel dans un ensemble théorique qui s'est défini d'abord, dans son texte fondateur, par un renoncement, méthodique et au moins provisoire, au «paramètre de la subjectivité»: nous faisons référence ici aux «conditions de l'homogénéité de la description» qui, dans *Sémantique structurale*, font état en premier lieu de «l'objectivation du texte»[8]. Le paysage s'est, bien entendu, considérablement transformé depuis. Il reste que ce problème de l'*objectivation* a été, ou est encore, au cœur d'un débat passablement brouillé sur le statut que la sémiotique devrait accorder à l'énonciation, à son sujet ou à *ses* sujets : pièce maîtresse de la saisie du sens ou bien «lieu théorique» postulé et

circonscrit mais non assigné à résidence, les positions à ce propos peuvent paraître inconciliables. Or, plus réellement qu'au débat conflictuel qui les manifeste, les divergences qu'on observe au sujet de l'énonciation tiennent, nous semble-t-il, à un mode de présence variable de l'interrogation énonciative dans les travaux des sémioticiens, eu égard au dispositif théorique, souvent massif, qui l'encadre et qui en éloigne, pour ainsi dire, la formulation.

Les deux problèmes généraux que nous venons d'évoquer, celui de la générativité et celui de l'énonciation, appelés par la mise sur le devant de la scène des concepts de *conversion* et de *convocation,* illustrent pour une part le malaise sensible qu'expriment certaines réponses reçues lors de l'enquête; mais ils signalent ainsi, indirectement, leur importance. F. Rastier, par exemple, tend à rejeter la pertinence même des questions posées car il se situe, écrit-il, «en dehors d'une conception générative de la signification». Selon notre perspective pourtant, on peut considérer clairement qu'il traite de «praxis énonciative» lorsqu'il aborde, dans ses travaux récents[9], et en des termes souvent proches de ceux des sémioticiens «générativistes», le problème de la variation générique. Il est significatif, du reste, que C. Calame, qui accepte le cadre théorique du questionnement, s'y réfère précisément. C. Zilberberg, de son côté, renonce à s'engager sur le terrain de l'énonciation, considérant que «c'est un sujet difficile» et qu'il «n'a pas grand-chose à en dire». Les recherches semblent ainsi tourner autour de l'énonciation et de sa focalisation subjective à la manière d'un papillon autour de la flamme, qui craindrait de s'y brûler les ailes. Notre contribution ici se bornera donc à situer le problème, en évoquant au passage les propositions et les esquisses de réponses qui permettent de relier, dans le contexte de la théorie sémiotique, la question de la praxis énonciative à celle de ses produits sédimentés sous forme de «schémas», narratifs ou autres. Nous adopterons, pour cadrer ce problème, la démarche suivante : une révision tout d'abord du dispositif théorique dans son ensemble, en focalisant et en développant le concept de convocation. La mise en place d'une sémiotique de la convocation nous permettra de tendre, ensuite, vers une conception intégrée de l'énonciation individuelle et de l'énonciation collective, en montrant notamment comment celle qui est en train de se faire se fixe sur les énonciations réalisées, redéployant par là les conditions fiduciaires de l'intersubjectivité. Enfin, si ce concept de convocation, saisissant l'énonciation par son «milieu», peut avoir une validité, il doit être construit à partir des opérations qu'il intègre. On évoquera donc, pour finir, ces procédures de convocation.

2. LE DISPOSITIF THÉORIQUE

2.1 *Conversion et convocation dans le parcours génératif*

On pourrait être tenté, par une vue simple et sommaire qu'appellerait la quasi-homophonie, d'établir une symétrie entre les deux concepts quant à la perspective que chacun d'eux induirait au sein du parcours génératif — cela, en dépit de leur «définition» très inégale évoquée il y a un instant : la conversion partant du niveau des structures fondamentales, la convocation partant du niveau des structures superficielles indiqueraient les deux chemins possibles pour parcourir la hiérarchie sémiotique. La conversion serait ainsi «ascendante», rendant compte des différents passages d'une strate à l'autre du parcours génératif, restituant l'équivalence partielle et apportant le surplus d'articulation de la signification au niveau supérieur : depuis les relations entre catégories de la structure élémentaire aux opérations sur ces mêmes catégories, puis aux transformations de la syntaxe narrative; de ces transformations aux procès aspectualisés et, enfin, aux «actions» mises en discours. La convocation, elle, serait «descendante», suivant le parcours inverse : l'aspectualisation du procès et sa séquentialisation «convoquant» une suite d'épreuves dont les contraintes de sélection et d'enchaînement définiraient le schéma narratif.

Une telle symétrie ne résiste pas. Tout d'abord en raison même de la complexification des procédures de conversion. Dans son introduction aux «Aspects de la conversion»[10], J. Petitot distingue d'emblée deux acceptions du terme : la première a pour objet «l'élucidation et l'investigation des relations inter-niveaux», dans une discipline qui articule la complexité de son objet en plusieurs paliers de description : c'est la «conversion verticale» dont les règles — qui sont des règles de dérivation — permettent de passer des structures profondes aux structures de surface. La seconde concerne les rapports entre sémantique et syntaxe à l'intérieur de chaque niveau d'organisation : c'est la «conversion horizontale» par laquelle s'opère la dynamisation de la structure. Ce double principe de conversion assure la cohérence interne de la théorie elle-même. L'élaboration effective de ses règles est même présentée, dans le *Dictionnaire*, de manière programmatique, comme «un des tests fondamentaux» de cette cohérence.

Il est difficile de dire si le programme alors esquissé est aujourd'hui en voie de réalisation ou non. Il est facile en revanche de constater que le débat engagé sur les «aspects» de la conversion fait davantage retour sur le concept lui-même qu'il n'en déploie les procédures, après validation.

Quoi qu'il en soit, et c'est là un deuxième argument contre l'illusion d'une symétrie entre les deux opérations, le sujet qui est au départ de chacune d'elles est de statut et de définition très différents. J. Fontanille a tenté de faire le ménage dans la prolifération des concepts de «sujet» : épistémologique, tensif, opérateur, syntaxique, modal, pathémique, discursif, etc. Et il a proposé des critères de réduction, clarificateurs, permettant de dégager des classes de sujets : tout d'abord selon les étapes du parcours génératif dans lesquelles ils interviennent. On aboutit ainsi à des suites de sujets

«convertis»: sujet opérateur, actant-sujet syntaxique, acteur, sujet de l'énonciation énoncée, etc. Et ensuite, deuxième critère, selon les variétés modales qui les investissent, les définissent et, ce faisant, les réunissent en ensembles isotopes : sujet (méta-) opérateur, sujet épistémologique, sujet cognitif renverraient ainsi à la même «espèce modale».

C'est sur la toile de fond de ces sujets différenciés que l'on peut distinguer les deux problématiques de la conversion et de la convocation : la conversion a pour «point de départ» un sujet épistémologique, sujet opérateur qui pose une axiomatique, «découvre» le carré, planifie les niveaux de conceptualisation et les convertit l'un dans l'autre selon un processus rationalisé d'enrichissement sur fond d'équivalence formelle : il a pour objet la construction théorique de la sémiotique dont une des chevilles ouvrières est précisément la procédure de conversion. La convocation, de son côté, est instanciée dans un sujet d'énonciation, qui sélectionne et actualise des valeurs, des programmes, des configurations, met en place un tissu discursif entre, d'une part, les disponibilités du système et les hiérarchies qu'il prescrit, au sein desquelles il prélève les formes, et les contraintes de l'usage, d'autre part, déterminées par les praxis linguistiques et culturelles. En grossissant le trait, on pourrait dire qu'autour de la conversion et de la convocation se déploient deux domaines distincts du faire sémiotique, avec leurs enjeux respectifs : du côté de la première s'organise la sémiotique théorique, du côté de la seconde s'établit l'étude des «organisations discursives de la signification». L'analyse du discours se rattacherait alors clairement à une sémiotique de la convocation. C'est ainsi qu'on peut comprendre la remarque de C. Calame, lorsqu'il écrit :

> La perspective énonciative et son interrogation représentent une occasion de reformuler l'orientation et l'articulation du parcours génératif; celui-ci apparaît être d'une fécondité opératoire plus grande quand on le choisit comme procédure d'analyse et qu'on en inverse les étapes, allant des structures manifestées aux structures profondes.

Fécondité plus grande, ou tout simplement visée différente ? L'explicitation de cette perspective concerne naturellement le problème des analyses concrètes de textes, qui s'ouvre sur la question des genres et des typologies discursives. L'analyse d'un texte ne consiste pas à voir s'y renouveler, chaque fois, le «miracle» du parcours génératif, avec ses différents degrés : il n'y aurait là que tautologie. Elle vise au contraire à retracer, en fonction des convocations réalisées par l'énonciation qu'on considère alors comme une pratique, ce qu'on pourrait appeler les «chemins de schématisation». Identifiables à différents paliers structurels, ils spécifient et singularisent, en s'intégrant à des formes stabilisées déjà reconnues, le texte-objet qui les actualise. C. Zilberberg partage cette vue, lorsqu'il écrit : «la convocation est formulable en termes de "chemins", de parcours singularisants, plus ou moins cohérents». L'analyse aura dès lors pour tâche d'examiner selon quelles voies d'*intégration* se forme l'unicité spécifique de l'objet sémiotique, dans le double processus de production et de réception. C'est un problème que pose très clairement, nous semble-t-il, J.-F. Bordron dans un court article intitulé «Une grammaire monadologique»[11]. Il y oppose la problématique de la conversion, dont il juge que le postulat «n'est pas absolument convaincant», à une recherche portant sur les «mécanismes de l'intégration». L'affirmation que de tels mécanismes existent permet, selon lui, de formuler ce qui serait le problème sémiotique par excellence : «Comment se fait-il qu'il semble toujours que nous ayons à étudier un objet de sens qui soit Un? D'où vient l'unicité de l'objet sémiotique quel qu'il soit?» La réponse à cette question consisterait à construire les processus effectifs de «l'intégration des différents niveaux d'intelligibilité». Et il prolonge cette réflexion en risquant une hypothèse : «On pourrait voir dans le problème de la fo*nction d'unicité* celui de l'*énonciation*». Hypothèse qui rejoint, par un retour-amont, la problématique plus large de la convocation et de la praxis énonciative. Afin de l'articuler avec plus de précision, nous pouvons reprendre, en la réactivant, la dichotomie hjelmslévienne classique d'*usage* et de *schéma.* Entre l'usage et le schéma se noue la question de la convocation; et la praxis énonciative en constitue en quelque sorte l'interface.

2.2 *Convocation, entre usage et schéma sémiotiques*

La convocation se définirait donc comme processus de médiation entre la parole ou plus largement l'usage, les procès effectivement réalisés dans la pratique, et la langue ou plus abstraitement le schéma, les formes d'organisation du système, accessibles et reconstructibles comme une grammaire à partir des procès[12]. L'opérateur de cette médiation n'est autre que le *sujet du discours*, sujet syntaxique qui manipule les catégories présentes dans le schéma (catégories conçues comme des différences dans une hiérarchie), pour établir, par enchaînement syntagmatique, les programmes discursifs qui définissent l'usage. On reviendra sur l'interaction réciproquement constructive des contenus de l'usage, du schéma, et du sujet du discours, conçus comme un ensemble solidaire, chevillé par la convocation.

Ce concept apparaît dans la littérature sémiotique pour la première fois, à notre connaissance, à l'intérieur d'un texte de Greimas intitulé «Du discours scientifique en sciences sociales», «texte d'un grand intérêt épistémologique» souligne J.-Cl. Coquet[13]. Sa portée heuristique mérite qu'on s'y arrête un instant.

> Ce qui se passe en ce lieu de médiation [écrit Greimas] ce n'est pas seulement une actualisation de la langue qui s'effectuerait par la *convocation,* dans la chaîne syntagmatique, de tels ou tels termes virtuels à l'exclusion d'autres termes différentiels, suspendus et pourtant nécessaires au processus

> de la signification; c'est aussi la *prise en charge* de certaines catégories sémantiques (assertion / négation; conjonction / disjonction).[14]

Tout d'abord, il s'agit d'articuler «ce qui se passe» dans l'espace de médiation, donc de formuler et de décrire des opérations énonciatives, dont ne sont envisagées ici que les plus élémentaires; ce sont ces opérations qui, en second lieu, permettent de parler du sujet : elles sont, pour lui, constituantes. Il ne préexiste pas au discours. Sujet en construction continue, il se constitue et se définit comme un effet de ses «convocations». Enfin, en troisième lieu, ce dernier terme se trouve ici en concurrence avec celui de «prise en charge». À y regarder de près, on peut distinguer deux opérations. La «prise en charge» indiquerait l'assomption de catégories élémentaires, et serait d'ordre paradigmatique; la «convocation», inscrivant les termes qu'elle actualise dans le procès de prédication et la performance discursive, serait d'ordre syntagmatique.

On pourrait, nous semble-t-il, rassembler sous le seul concept de co*nvocation* les deux opérations distinctes de la sélection-actualisation d'un terme dans un paradigme de virtualités «suspendues», et de sa manipulation au sein du faire discursif qui se réalise. Outre l'économie, cette assimilation permet de solidariser plus étroitement les deux analyses, taxinomique et syntaxique, dont le développement se fait généralement, dans la représentation théorique, au détriment l'une de l'autre. Elle permet, au fond, de ramener le sujet, présenté souvent comme s'il était libre de cette attache, dans les contraintes de la catégorisation sémantique; et inversement, d'indiquer que ces catégorisations ne sauraient être décrites en dehors d'un sujet qui se signale à travers elle en les assumant. La convocation, alors, apparaît bien comme une «fonction», au sens hjelmslévien, celle qui est contractée entre la hiérarchie linguistique (schéma, ou système) et les produits d'une hiérarchie extra-linguistique (la praxis culturelle qui détermine l'usage).

2.3 *Usage et stéréotypie*

Ainsi définie, la convocation rend compte du caractère fermé de l'usage par rapport à l'ouverture du schéma. Ce dernier se présente comme un système de relations disponibles, dont l'usage n'actualise et ne fixe qu'un certain ordre de combinaisons. Il constitue un ensemble de virtualités «convocables». Ce qui implique, selon l'expression de C. Zilberberg, «une sémiotique — ou une épistémologie — du possible». C'est ainsi, par exemple, que «la modalisation éthique admet, apparemment, comme possibles l'excès et la mesure». Ces deux régimes virtuels, à verser dans le schéma, peuvent être convoqués par l'instance d'énonciation : «l'énonciateur 'classique' se définira comme celui qui convoque la mesure; l'énonciateur 'romantique' comme celui qui convoque l'excès». L'illustration est caricaturale, mais elle montre comment les convocations effectuées par l'usage s'organisent en une combinatoire restreinte, relative à l'histoire, qui exploite en nombre limité, et en les fixant, les potentialités ouvertes du schéma. Un autre exemple peut encore illustrer le mécanisme : on sait que le classème «thymique», considéré comme une grandeur universelle au niveau des structures profondes, se subdivise, dans le schéma, en deux catégories qui forment les pôles d'une structure élémentaire, «euphorie/dysphorie». Si l'on considère la liste des verbes de sentiment en français, telle par exemple que l'a établie M. Gross à partir des propriétés et des comportements syntaxiques que ces verbes ont en commun, on constate l'inégalité de la répartition dans la structure, et le poids de la «dysphorie» qu'a déterminé l'usage! Sur le corpus des 137 verbes les plus fréquents, 102 sont dysphoriques alors que 35 seulement manifestent l'euphorie; et l'écart se creuse encore sur la liste exhaustive... Ne pourrait-on imaginer une langue «euphorique», où l'usage aurait déterminé une proportion inverse? Les analystes qui utilisent le carré sémiotique comme instrument de description des structures profondes du discours rencontrent aussi concrètement ce problème : les symétries du schéma prévoient des positions que l'usage n'a pas investies, rendant impossible par exemple la lexicalisation d'une catégorie, ou qu'il a investies très inégalement, laissant telle ou telle position prévisible à l'état de simple virtualité. Au delà du problème technique qui se pose ici, une réflexion théorique sur la variation des investissements des différentes positions prévues par le modèle constitutionnel, susceptible de faire apparaître des régularités quant au mode de présence de ces investissements, devrait être conduite dans le cadre d'une sémiotique de l'usage.

Fermeture de l'usage que détermine l'histoire, ouverture du schéma que détermine la structure : tels sont les premiers caractères liés à la convocation, qui assouplit la forme statique de la dichotomie et permet d'envisager la saisie des relations dynamiques et mouvantes qu'établit la praxis énonciative entre ces deux formes d'existence sémiotique. La mobilité tient à ceci : les produits de l'usage réitérés et ressassés sont susceptibles à leur tour, par sédimentation progressive et par «calcification», de se transformer en formes figées et de devenir des *primitifs* qui se trouveront du même coup reversés dans le schéma, acquérant ainsi peu à peu, à titre d'éléments constitutifs, des propriétés comparables à celles du système. Ils deviennent «convocables» dans l'énonciation. C'est le statut que l'on reconnaît, par exemple, à ce modèle idéologique qu'est le *schéma narratif canonique*. Dégagée progressivement des régularités reconnues du récit, dont la formulation s'est épurée depuis les fonctions de Propp, la logique de ses «épreuves» (qualifiante, décisive, glorifiante) s'est transformée en «sphères sémiotiques» dotées d'une autonomie formelle (d'ordre modal) et commandées par des règles de présupposition : manipulation, action, sanction. Cette schématisation est reconstruite par la théorie sémiotique qui a ainsi généralisé les formes déposées dans la culture par la praxis énonciative; ses propriétés ne sont pas celles d'un système universellement attestable, mais celles d'un primitif stéréotypé convocable, et convoqué,

dans les discours, structurant largement telle ou telle organisation culturelle de la signification, en amont des initiatives du sujet énonciateur. Il peut affleurer comme tel au niveau de la manifestation textuelle (comme dans le genre du feuilleton), ou n'être reconnaissable *a posteriori* qu'à partir de traces qui impliquent, par catalyse, son déploiement : il opère, en sous-main, comme un modèle d'intelligibilité pour les discours de l'action. Dans ce cas, comme en d'autres, la stéréotypisation peut ainsi apparaître, au terme d'un processus de convocation itérée dans une aire culturelle et participant dès lors de sa définition, comme une forme médiane entre l'usage et le schéma, et du même coup comme un mécanisme essentiel régissant la formation des discours. On voit donc que les deux formes d'existence sémiotique que sont l'usage et le schéma ne doivent pas être opposées comme des régions distinctes que délimite la scission d'une dichotomie; elles doivent être au contraire articulées l'une à l'autre comme un espace de jeu où se réalisent des processus continus de schématisation faits de sélections sans cesse reproduites et des coagulations qui en résultent, mais aussi d'infléchissements et d'innovations dont la «promesse» ne se vérifiera précisément qu'à l'usage : deux processus qui témoignent ensemble, à travers la praxis énonciative, des permanences culturelles inscrites dans les discours, mais aussi des changements et des transformations qui marquent leur historicité.

2.4 *Mot, phraséologie, discours*

F. Rastier suggère, dans *Sens et textualité,* d'établir des distinctions entre «degrés de systématicité» pour éclairer l'incidence de l'histoire sociale sur la langue. C'est ainsi, écrit-il, que «des innovations individuelles peuvent devenir des stéréotypes et finir par s'intégrer au lexique», définissant alors le lexique comme de «la doxa figée»[15]. Dans un court texte intitulé «Le statut incertain du mot»[16], Greimas, de son côté, décrit ainsi «l'apparition» du mot :

> Tout se passe comme si, sur un fond de toile faite de réseaux invisibles qu'est la 'langue' (*i.e.* le schéma), apparaissaient à la surface, sous forme de 'mots', des noeuds, des abcès de fixation, engendrés par l'usage, c'est-à-dire par l'histoire incarnée dans les communautés ethno-culturelles, un plan lexématique du langage, produit d'un bricolage incessant, d'innovations métaphoriques, de locutions figées, de stéréotypes, de mots et de bons mots.

Or, ce lieu superficiel, qui conduit à considérer les mots comme des «symptômes», présuppose la présence de formes sémiotiques profondes, dont les mots ne sont, en surface, que la condensation figée : ils sont «symptômes de» quelque chose. On comprend comment l'analyse du moindre lexème — dans sa dimension sémémique — suppose la mise à nu de structures complexes résultant de combinaisons nombreuses et relativement fermées : catégorisations sémantiques profondes, schémas syntaxiques et structures modales qui les soutiennent ensemble. L'étude des figements de différents niveaux (mots, stéréotypes figuratifs, phraséologie, motifs, schémas canoniques, et plus spécifiquement genres de discours) s'inscrit ainsi, de droit pourrait-on dire, dans une même problématique de la convocation. Les formes de la «doxa» enfouie sous le moindre mot relèvent de son investigation. La praxis énonciative qui en commande la manifestation agit en retour sur le schéma, où elle les dépose, pour modeler les nouvelles possibilités de l'usage. L'intégration d'une sémiotique de l'énonciation individuelle et de la praxis collective devient alors possible : cette intégration conduit à une revalorisation des taxinomies syntagmatiques, dont le schéma narratif est un modèle transculturel puissant, où viennent prendre leur appui les énonciations individuelles.

2.5 *Énonciation individuelle et praxis énonciative*

L'interrogation énonciative, articulée sur la disjonction *énonciation* versus *énoncé,* tend, on le sait, à distinguer d'un côté les opérations prédicatives du sujet et l'inscription de la subjectivité dans le langage et de l'autre l'énoncé réalisé à travers ses structures textuelles. Cette opposition, aussi cavalièrement énoncée, fausse les perspectives et masque une tout autre problématique. En réduisant l'énonciation à la maîtrise des opérations nécessaires pour que se réalise l'énoncé (mises en relations prédicatives, opérations de localisation et d'identification, construction d'un domaine, opérations de détermination, etc.), on met l'accent sur la formation individuelle du discours par un locuteur. Or, le lien qui s'établit, dans la perspective que nous développons ici, entre énonciation et praxis énonciative tend à articuler cette énonciation individuelle sur les organisations signifiantes, sédimentées et schématisables, dont elle n'est pas «responsable». P. Fabbri, dans son intervention sur *la subjectivité et l'intersubjectivité* évoquée ci-dessus, s'était demandé comment on pouvait fonder une problématique du *fiduciaire*; il proposait de l'établir sur la notion de *convention,* et postulait du même coup l'existence d'un impersonnel qui précède le sujet et dans lequel celui-ci prend place. Minimisant la notion souvent hypertrophiée de «sujet», comme l'attestent les dénonciations récentes des linguistiques «égologiques» (F. Jacques, C. Kerbrat-Orecchioni[17]), cette mise en avant de la convention et de l'impersonnel ne fait cependant que repousser la question un peu plus loin : comment saisir ce qui définirait leur assise?

Les propositions actuelles sur la praxis énonciative issue de la convocation, c'est-à-dire détachée du sujet du discours mais l'intégrant étroitement, permettent nous semble-t-il d'esquisser une réponse. C'est ainsi qu'on peut comprendre le travail de Greimas et Fontanille sur les passions : ressort secret d'une pudeur?, leur approche nous paraît d'autant plus intéressante que l'objet d'étude est par excellence le champ d'exercice de la subjectivité — inquiète, menacée, exaspérée — et que le travail d'objectivation qui vise la description de «l'impersonnel

passionnel» conduit alors à contextualiser les «modes d'existence» de cette subjectivité, dont l'expression est en partie déterminée par les matrices culturelles dans lesquelles elle s'inscrit, et non pas à la nier au seul nom du rejet des approches psychologiques. L'impersonnel en question se réalise sous la forme de taxinomies passionnelles connotatives, c'est-à-dire de «grandeurs culturelles» constituées par l'usage et reversées dans le schéma où elles impriment leurs constantes au niveau sémio-narratif. C'est ainsi que le parcours passionnel peut être «schématisé» à l'instar du parcours actionnel (cf. l'article de J. Fontanille, ici même).

On conçoit donc qu'il soit nécessaire de prévoir, entre l'énonciation individuelle — ici, la réalisation individuelle d'une passion — et les schèmes universels susceptibles d'être convoqués par elle, un niveau de construction intermédiaire qui implique que les sélections et les manipulations du sens, formant les «particularités culturelles», fonctionnent en dehors de l'initiative et de la «responsabilité» du sujet d'énonciation.

Les mécanismes de la convocation commandent donc un double registre structurel : d'une part, ils portent sur des universaux (sémio-narratifs et modaux, par exemple), et d'autre part sur ces formations léguées par l'usage qui, par un «retour du discours sur lui-même», s'établissent au sein du niveau sémio-narratif et s'y configurent comme des «primitifs» convocables. De tels moules structurels, filtres de nos lectures et de nos productions de sens, se fixent dans le schéma où ils se présentent comme des «taxinomies syntagmatiques». On peut penser que la recherche portant sur de telles taxinomies constitue un des chantiers essentiels de la sémiotique : formant les schèmes de contextualisation interne des discours, leur description devrait renforcer les perspectives de la socio-sémiotique et, plus largement, de la sémiotique des cultures.

Certaines suggestions de C. Calame vont dans ce sens. À propos de la question sur la «narrativisation de l'énonciation» — dont on voit comment la détermination du schéma canonique peut agir sur elle, et sur les formes qu'elle se donne dans telle ou telle communauté —, il considère que la perspective modale, susceptible d'articuler la praxis énonciative, permet tout d'abord «d'expliciter les procédures de *construction* discursive du narrateur, et par conséquent du sujet énonciatif»; mais elle permet «également d'ouvrir la voie du passage épineux de la manifestation discursive et énonciative à la réalité psycho-sociale de l'énonciateur dans son existence extra-linguistique ou extra-discursive». L'exemple qu'il donne, eu égard à son domaine propre de recherches, nous renvoie clairement à cette interrogation sur les «taxinomies syntagmatiques» que l'usage culturel dépose dans le système et que la sémiotique reformule en schématisations :

> En Grèce Ancienne [écrit-il] les déterminations extra-linguistiques [...] correspondent à des circonstances d'énonciation rituelle, [...] à des règles rythmiques et génériques précises, et à d'importantes contraintes (lexicales, dialectales ou formulaires). Ces contraintes peuvent être ramenées à des formes singulières d'énonciation où le narrateur «je» cède volontiers une partie de son pouvoir et de son savoir à des instances qui le font osciller entre entités divines et savoir-faire appris.

Et il conclut, ce qui va dans le sens de ces agencements syntagmatiques dont nous parlons : «Cette perspective permet de reposer en termes nouveaux toute la question de la *poétique*, au sens fort de ce concept, en rapport avec des circonstances de communication précises».

Comment, dès lors, localiser le sujet contraint dans l'espace de fiducie qui conditionne ses énoncés ? C. Calame suggère prudemment que «les opérations du sujet prédiquant se situent à l'intersection entre conditionnements individuels et motivations culturelles et sociales». De telles «motivations» peuvent sans doute être assimilées aux «conventions» qu'évoquait Fabbri, et aux «produits stéréotypés de l'usage» devenus «grandeurs primitives» (Greimas-Fontanille). Quant à «l'intersection» dont il est question ici, elle concerne la praxis individuelle en tant qu'elle réarticule et recatégorise les univers sociolectaux, d'une part, mais aussi qu'elle s'en détache sur le mode polémico-contractuel et engendre ainsi toute une variété de «décalages» où s'insèrent des observateurs de la praxis collective : ceux qui sanctionnent l'émergence de formes normées du discours et provoquent des évaluations éthiques : la *stylistique* à la fin du XIXe siècle illustrerait ce type d'intersection; ou encore les *Pastiches* de Proust conçus par l'écrivain comme un moyen de se dégager des schématisations latentes léguées par les grands «modèles» et de dégager, au delà d'un mimétisme analytique assumé, les formes propres de son écriture. On pourrait considérer aussi, plus largement, que la spécificité du discours *humoristique* consiste dans l'actualisation de deux plans distincts de référence. Sa saisie se manifeste dans l'interprétation de l'écart entre, d'une part, un plan de référence fixé par l'usage, à la manière d'une syntaxe figée indéfiniment énoncée et réénonçable, et d'autre part le plan du discours qui se réalise en déformant précisément les règles et la combinatoire du précédent; de sorte qu'une telle déformation ne peut être interprétée comme humoristique que par la saisie simultanée des deux plans, c'est-à-dire par une convocation doublée d'une révocation.

Conclusion

L'objectif de cette étude n'était pas tant de restituer les processus de formation de «schémas» dans l'activité discursive que de préciser à quelles conditions ils pouvaient être décrits dans le cadre de la théorie sémiotique. Le concept de *convocation* est l'articulation essentielle de tels processus dans la mesure où il permet d'en formuler la raison et d'en approcher le dynamisme interne : foca-

liser ainsi «l'opération» permet non seulement d'éviter l'assignation du discours à un sujet énonciateur hypertrophié, mais surtout de rendre sensible la continuité qui s'installe entre ces sujets estompés et affaiblis qui se profilent derrière les formations schématisées du sens et ceux qui se singularisent et s'identifient en manipulant les formes solidifiées et contraignantes que les précédents leur ont léguées. Dans cet espace de jeu se situent à la fois la «vérité» et «l'adhésion». En d'autres termes, il s'agissait de dégager les procédures qui, à travers l'énonciation et sa praxis à la fois individuelle et sociale, permettraient de mieux reconnaître et d'identifier les modes d'organisation intersubjective de la signification : ces formes généralisables, mais non universelles, qui affleurent dans le découpage lexématique du langage, qui sous-tendent les discours particuliers et qui conditionnent leur intelligibilité; ces formes que la culture du discours installe comme le «schéma» médiateur de nos usages, en assurant par là la fiabilité des objets et la fiducie des échanges.

---

1. Dans «Temps et signification. *Les Conquérants* de J.-M. de Heredia» (à paraître).
2. Cf. les remarques d'A.J. Greimas à propos de l'épuisement heuristique du concept de «narrativité», dans son «Introduction» à *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1983, p. 18.
3. Paris, Hachette Université, 1979 pour le tome 1, et 1986 pour le tome 2 : «Compléments, débats, propositions», auquel ont participé quarante chercheurs.
4. Cette problématique a été particulièrement développée dans A.J. Greimas et J. Fontanille, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991. La présente contribution est largement tributaire des interrogations et des propositions qui s'y trouvent formulées. Cf. également, à ce sujet «Les passions. Explorations sémiotiques» (sous la dir. de D. Bertrand) dans *Actes sémiotiques. Bulletin*, vol. X, n° 43, Paris, EHESS-CNRS, 1987 et «Affettività e sistemi semiotici. Le passioni nel discorso» (sous la dir. de P. Fabbri, I. Pezzini) dans *Versus*, n° 47/48, Milano, Bompiani, 1987.
5. Les citations sans référence bibliographique, qu'on lira au cours de cet article, sont extraites des réponses reçues au questionnaire ci-dessus. Elles sont donc rapportées seulement au nom de leur auteur.
6. On se souvient de cette parenthèse programmatique de R. Barthes, dans *Le Plaisir du texte* : «(Il serait bon d'imaginer une nouvelle science linguistique; elle étudierait non plus l'origine des mots, ou étymologie, ni même leur diffusion, ou lexicologie, mais les progrès de leur solidification, leur épaississement le long du discours historique; cette science serait sans doute subversive, manifestant bien plus que l'origine historique de la vérité : sa nature rhétorique, langagière)», Paris, Seuil, 1973, p. 69.
7. On se reportera, entre autres, aux entrées «conversion» des deux tomes de *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*; à J. Petitot (dir.), «Aspects de la conversion», *Actes sémiotiques. Bulletin,* V, 24, Paris, EHESS-CNRS, 1982; à C. Zilberberg, «Conversion et réversion» dans H. Parret et H.-G. Ruprecht (dir.), *Exigences et perspectives de la sémiotique,* t. 1, Amsterdam, J. Benjamins, 1985, p. 349-379.
8. Cf. A.J. Greimas, *Sémantique structurale,* Paris, Larousse, 1966. Notons que la liste des « catégories à éliminer» pour établir «l'objectivation du texte» se présente, en creux, comme un véritable programme pour une sémiotique de l'énonciation : catégorie de la personne, catégorie du temps, catégories de la deixis et de l'anaphore.
9. Cf. *Sens et textualité*, Paris, Hachette, 1989.
10. Cf. J. Petitot, *op. cit*., p. 5-7.
11. *Ibid*., p. 42.
12. La classique définition de L. Hjelmslev (*Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit, 1971, p. 104) : «Nous appelons la hiérarchie linguistique *schéma* linguistique, et les résultantes de la hiérarchie extra-linguistique *usage* linguistique quand elles se rattachent au schéma linguistique», indique bien la distance prise avec le couple langue/parole, dont nous tentons ici de tirer les conséquences. On pourrait dire que l'usage est fait de ce que tel ou tel univers culturel a sélectionné au sein des disponibilités offertes par le schéma pour constituer la configuration qui lui est propre. Il est la «résultante» des pratiques culturelles intégrées dans le cumul des paroles. Dimension dont le concept de «parole» à lui seul ne peut rendre compte.
13. J.-Cl. Coquet, «Éléments de bio-bibliographie» dans H. Parret et H.-G. Ruprecht (dir.), *op. cit*, p. LXXI.
14. A.J. Greimas, *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976, p. 11.
15. F. Rastier, *op. cit,* p. 50.
16. «Le lexique» (sous la dir. d'A. Ibrahim) dans *Le français dans le monde. Recherches et applications*, Paris, Hachette, 1989, p. 58.
17. C. Kerbrat-Orecchioni, *Les Interactions verbales*, t. 1, Paris, A. Colin, 1990; F. Jacques, *L'Espace logique de l'interlocution*, Paris, P.U.F., 1985.

LE SCHÉMA DES PASSIONS

JACQUES FONTANILLE

Cette présentation du schéma pathémique canonique se présente tout d'abord comme une reformulation, une explication et une illustration des propositions faites sur ce sujet, à titre d'hypothèse, dans *Sémiotique des passions*. Les différentes étapes : constitution, disposition, pathémisation, émotion et moralisation, sont examinées systématiquement sous divers éclairages : l'intensité, la modalisation, le dispositif actantiel, les opérations, etc. Dans ce parcours synthétique et didactique du schéma pathémique canonique (SPC), le sujet passionné apparaît essentiellement comme un quantum d'énergie déstabilisé, qui cherche et trouve plus ou moins des zones de stabilité dans l'espace pathémique, et, qui, ce faisant, est à la recherche du sens de sa passion.

This presentation of the canonical pathemic scheme is above all a reformulation, an explanation and an illustration of the hypotheses put forward in *Sémiotique des passions*. The different stages (constitution, disposition, pathemization, emotion and moralization) are examined systematically from various points of view (intensity, modalization, actantial mechanism, operations, etc.). In this comprehensive and didactic survey of the canonical pathemic scheme, the impassioned subject appears essentially as a destabilized quantum of energy looking for and more or less finding zones of pathemic stability, and seeking, through this process, to understand the meaning of his/her passion.

Dans la mesure où le système et la structure sont toujours à la fois présupposés et invisibles, les schémas ont pour fonction principale de «rendre sensibles», de «faire voir» l'un et l'autre. Le schéma narratif canonique, par exemple, est destiné, entre autres, à rendre sensible le fait que les enchaînements d'actions ont un sens, et qu'une intentionnalité y est reconnaissable *a posteriori*, ce sens et cette intentionnalité échappant toujours, en quelque sorte, à une saisie directe et sensible. Là se tient toute la difficulté, car le «sensible» est sensible aux variations culturelles et aux changements de point de vue, et la schématisation n'y échappe pas.

J'aurais voulu traiter ici plus particulièrement (et je m'efforcerai de le faire), deux ans après la parution de *Sémiotique des passions*[1], du schéma pathémique canonique considéré comme un modèle autonome et doté d'une valeur heuristique propre. C'était aussi notre propos dans le livre, mais il apparaît maintenant que le schéma pathémique est, comme le schéma narratif, une variante «sensible» et observable d'une même constante. Tout se passe comme si, entre les années 70 et les années 90, l'horizon épistémologique s'était déplacé, modifiant le point de vue et l'arrière-plan culturel de la saisie du sens. Revenir aujourd'hui sur ces propositions de naguère, c'est tenter en quelque sorte de mesurer le déplacement et d'évaluer une partie des changements culturels propres à l'aire sémiotique.

SCHÉMA NARRATIF, SCHÉMA PATHÉMIQUE ET MODES D'EXISTENCE

Le schéma pathémique proposé dans *Sémiotique des passions* résulte, au plan méthodologique, à la fois d'une généralisation à partir d'un ensemble de considérations pratiques, et d'une extrapolation à partir du schéma narratif canonique. La comparaison terme à terme est, à cet égard, particulièrement éclairante :

SCHÉMA NARRATIF CANONIQUE	**SCHÉMA PATHÉMIQUE CANONIQUE**
CONTRAT MANIPULATION	CONSTITUTION
COMPÉTENCE	DISPOSITION
PERFORMANCE	PATHÉMISATION
CONSÉQUENCE	ÉMOTION
SANCTION	MORALISATION

Ce parallélisme appelle plusieurs commentaires. Tout d'abord : pourquoi un schéma supplémentaire? Le Schéma Narratif Canonique (désormais SNC) ne suffi-

sait-il pas à rendre compte de l'organisation stéréotypée de la séquence passionnelle? Le Schéma Pathémique Canonique (désormais SPC) offre-t-il autre chose que des variantes terminologiques? La réponse serait la suivante : le SNC ne peut rendre compte de l'organisation de la séquence passionnelle dans la mesure où il est entièrement construit, terminologie comprise, pour rendre compte du sens de l'action, calculable et reconstructible *à partir de la fin du parcours*; de son côté, le SPC n'exige pas une lecture rétrospective (elle est possible, on le verra), car il ne repose pas sur une rationalité de même nature : en particulier, les relations de présupposition entre les phases du schéma ne suffisent pas à la définition des différentes phases.

En outre, la méthode qui a présidé à l'élaboration des deux schémas est très différente : le SNC résulte du «bricolage» et de la réduction d'un ensemble de «fonctions» proppiennes et de notions empruntées à la linguistique chomskienne, bricolage et réduction de nature à intégrer l'une à l'autre la réflexion sur la logique narrative et la réflexion sur les divers modes d'existence des faits linguistiques; mais il en résulte une grande hétérogénéité terminologique, puisqu'on discerne nettement les deux couches d'emprunts : contrat-manipulation, action, sanction d'un côté, pour cerner la forme générale du schéma; compétence, performance, conséquence, de l'autre, pour détailler la composante «action». En revanche, le SPC résulte d'un tâtonnement, d'une élaboration progressive motivée par un seul objectif : détailler les *opérations* constitutives du processus passionnel, à partir des premières analyses concrètes menées sur cette question pendant une dizaine d'années, et leur donner de manière homogène des noms d'opérations (d'où le suffixe «tion»).

Enfin, l'existence de deux schémas différents et pourtant parallèles amène à s'interroger sur leur éventuel arrière-plan commun. «Action» et «passion» seraient les deux «sèmes» distinctifs; quel serait le «taxème»? On peut poser la question autrement en évoquant le fonctionnement de la praxis énonciative. On reconnaît volontiers, depuis quelques années, que le SNC est une forme de type culturel, résultant d'un usage stéréotypé déjà reconnu par Propp, fréquent et ancien, puis généralisé : cette forme réglerait aujourd'hui, par la force des choses, l'activité interprétative d'une culture donnée, à l'égard de ses propres productions narratives. Si le SNC est, par principe, et vu la méthode qui a permis de l'établir, considéré comme relevant de l'usage, il fait alors partie plus généralement des produits de la praxis énonciative.

Mais l'usage, comme la praxis énonciative sont toujours l'usage de quelque chose ou l'énonciation de quelque chose. Quand on dit que l'expression «être sur les dents» est un stéréotype, une forme figée par l'usage, on veut dire à la fois (i) que l'expression figée est dotée d'un plan du contenu qui pourrait être glosé avec d'autres mots et d'autres expressions, notamment des expressions non stéréotypées et/ou métalinguistiques; (ii) que les unités constitutives de ce stéréotype peuvent entrer en combinaison avec d'autres unités que celles-ci, avec d'autres valeurs; et (iii) qu'il est impossible de tenter quelque commutation ou permutation que ce soit sans détruire l'expression et son sens.

Sans vouloir à tout prix que les schémas canoniques présentent les mêmes propriétés que la phraséologie linguistique, on peut au moins s'attendre à ce que soit précisés (i) le plan du contenu sous-jacent, susceptible d'être exprimé de manière non stéréotypée, indépendamment de l'usage et (ii) la latitude combinatoire au sein de laquelle se dessine la forme figée. Cette dernière nous renvoie à Propp et à sa liste de fonctions : l'usage s'est chargé de trier, d'ordonner, de figer un petit nombre de fonctions agencées progressivement par généralisation en une séquence désormais figée. Le premier est plus délicat : le plan du contenu sous-jacent, qui sera aussi celui du SPC, et à partir duquel l'usage et la praxis énonciative vont élaborer les schémas canoniques, pourrait être celui des *modes d'existence sémiotiques*.

En effet, en examinant les différents modes d'existence traversés par les grandeurs sémiotiques entre l'instance *ab quo* et l'instance *ad quem* du discours, Greimas avait proposé de distinguer le virtualisé, l'actualisé et le réalisé[2], puis il a admis[3] une quatrième possibilité, le potentialisé. Cette répartition constitue déjà une chaîne, dont l'ordonnance repose en partie, on le sait, sur la catégorie de la jonction et sur sa syntaxe. Elle a été ensuite appliquée par Greimas lui-même au parcours du sujet narratif, comme une sorte de macro-séquence ordonnant de manière déductive et calculable le déploiement de son faire et de son être[4].

De fait, les divers modes d'existence du sujet sémiotique traduisent formellement, indépendamment de l'usage et de toute stéréotypie, le plan du contenu du SNC et du SPC réunis. La série des modes d'existence sémiotique s'applique en général à toute grandeur sémiotique, et en particulier à la grandeur appelée «sujet narratif» ou à celle appelée «sujet pathémique». On en verra un indice, anecdotique certes, mais néanmoins significatif, dans le fait que deux des étapes du SNC ont pris le nom de deux modes d'existence, de statut théorique très général, déjà identifiés en linguistique (compétence et performance) et qui reprennent une distinction saussurienne (langue et parole). Il est vrai que le nombre d'étapes n'est pas le même, et varie d'un auteur ou d'une époque à l'autre (3, puis 4 pour la série des modes d'existence, contre 4 ou 5, selon les auteurs, pour le SNC); mais il est vrai qu'il appartient aussi à l'usage et aux taxinomies culturelles de découper différemment, et de manière plus ou moins stable, le domaine sémantique sur lequel ils s'exercent.

Nous conviendrons donc pour commencer que le SPC est la forme stéréotypée, engendrée par la praxis

énonciative appliquée aux univers passionnels, (i) qui réduit, synthétise et ordonne, dans nos cultures, l'ensemble des phases passionnelles dont les nomenclatures lexicalisées ont conservé les traces (c'est-à-dire : inclination, penchant, tempérament, caractère, passion, sentiment, sensibilité, émotion, etc., au moins pour la langue et la culture françaises), et (ii) qui traduit sous la forme d'un schéma canonique les divers modes d'existence du sujet passionné : elle reformule ces modes d'existence en empruntant à la combinatoire et à la nomenclature des langues naturelles cette sorte de pré-analyse du passionnel[5] qu'élabore l'usage et qu'on peut tenter de généraliser. Mais le fait que la nomenclature élaborée dans une culture puisse passer pour une «pré-analyse», pour une sorte de théorisation implicite du domaine, que la théorie elle-même se contente de généraliser, fait problème; la praxis énonciative organise les formes culturelles, et la théorie sémiotique se saisit de celles-ci en vue d'élaborer ses schématisations. Le fait que les schémas ainsi produits soient sensibles aux variations culturelles (dont ils procèdent!) nous importe moins maintenant que le rôle médiateur de la praxis et de l'usage : dans cette affaire, la théorie doit autant à la praxis énonciative que les discours dont elle rend compte...

LA CONSTITUTION

La «constitution» est l'étape pendant laquelle le sujet pathémique émerge dans le discours : l'actant est constitué comme sujet pathémique dans la mesure où il est «mis en état» de connaître une passion. Cette opération de «mise en état de...» pose ici problème, car elle comporte un état résultant d'une transformation (c'est-à-dire : «mettre en...»); or, il n'est pas possible de s'en remettre entièrement à la seule notion de transformation, car, tout en étant trop générale, elle ne recouvre qu'imparfaitement les effets dont il est question ici.

Le sujet pathémique constitué se caractérise essentiellement par sa réceptivité à toutes les sollicitations passionnelles issues de son environnement : sollicitations liées à une structure actantielle, à une saillance figurative, à un changement quelconque dans le discours. Ainsi, lorsque dans *La Princesse de Clèves* Mme de Clèves entend dire que M. de Nemours est venu pour la voir seule[6], peu de temps avant son départ avec la cour, elle est prise d'un grand «embarras»; en effet, elle connaît la passion de Nemours, elle y est sensible, elle sait que M. de Clèves, son mari, connaît et redoute cette passion. Sa solitude face à Nemours (c'est-à-dire la sollicitation sensibilisante) déclenche l'«embarras», qui est en quelque sorte la forme que prend pour elle la «constitution» pathémique, source de toutes les émotions et passions qu'elle va connaître ensuite dans cet épisode[7].

Deux choses sont à distinguer en l'occurrence : d'un côté la forme ou la nature des sollicitations constituantes, de l'autre, celles de l'état constitué du sujet. Les premières peuvent être de type très divers, mais elles conditionnent toujours les valeurs visées dans la quête pathémique. D'une certaine manière, le «destin» (et la vengeance des dieux) qui poursuit Phèdre est une figure constituante pour le parcours passionnel qu'elle va connaître. Le «stress» quotidien, à l'opposé, en serait une autre, pour toute une classe de passions qui agitent l'«homme de la rue». Chez Ionesco, à en croire *Notes et contre-notes*, la constitution des sujets passionnés repose soit sur le sentiment du vide et de la déliquescence (l'évanescence des contenus), soit sur celui du «trop-plein» (la prolifération dans le monde matériel) :

> Deux états de conscience fondamentaux sont à l'origine de toutes mes pièces : tantôt l'un, tantôt l'autre prédomine, tantôt ils s'entremêlent. Ces deux prises de conscience originelles sont celles de l'évanescence et de la lourdeur; du vide et du trop de présence; de la transparence irréelle du monde et de son opacité.[8]

D'un côté, on rencontre «un monde qui a une substance de rêve [...] illusoire, fictif, d'une inutilité absolue»; de l'autre, «un rideau, un mur infranchissable», «la matière remplit tout», «le monde devient un cachot étouffant»[9]. Plus généralement, l'«absurde», qui conjugue les deux sentiments, fait office, dans son discours dramatique, de sollicitation constituante pour les sujets.

D'un autre côté, il faut faire un sort à l'état constitué du sujet pathémique. Dans la quasi totalité des exemples qui viennent à l'esprit, cet état apparaît comme une certaine modulation rythmique et quantitative de son parcours : agitation ou ralentissement, embarras ou sentiment de prolifération désordonnée, par exemple. Le destin lui-même, d'une certaine manière, se caractérise par un *tempo* suspendu, un devenir neutralisé : plus rien n'arrive, plus rien ne devient ni n'advient, car l'événement n'est que la réalisation d'un destin virtuel, la relation entre les deux étant indifférente à la durée, à la vitesse ou au nombre des péripéties. On a montré aussi, dans *Sémiotique des passions*, comment l'exclusivité d'un attachement engendrait toute la scène et le parcours de la jalousie : l'ombre des rivaux, l'inquiétude, le soupçon, la souffrance elle-même[10]. Or, l'exclusivité est une opération de quantification projetée sur un dispositif actantiel : constitution d'un collectif, extraction d'une unité, clôture du collectif qui empêche le retour de l'unité; c'est ainsi que le jaloux, en traitant l'objet de son attachement comme une unité soustraite à la collectivité (c'est-à-dire à tout autre), dessine la place de tous les rivaux imaginables, en même temps qu'il s'exclut lui-même par anticipation, pour peu que la réussite d'un d'entre eux soit à craindre. Il ne s'agit plus ici de rythme ou de *tempo*, mais d'une modulation qualitative de la quantité actantielle.

Les deux catégories principales qui sont ici mises en œuvre sont donc la *quantification* (cf. «exclusivité», «prolifération») et le *tempo* (cf. «embarras», «agitation»). L'une et l'autre relèvent de la catégorie générale de

l'«*intensité*» : la quantification, dans la mesure où elle en gère les degrés, et le *tempo*, dans la mesure où il agence les variations et les enchaînements d'intensité. D'une manière plus générale, on peut considérer que la constitution caractérise le «style tensif» du sujet passionné, car ce dernier conservera tout au long de son parcours, jusqu'à la moralisation, le trait de quantification ou de *tempo* qui apparaît au moment de la constitution. Ainsi, l'impulsif pourra-t-il *in fine* être jugé sur sa «brusquerie» ou sur son manque de contrôle de soi — deux évaluations de type moral. Ce style tensif du parcours passionnel apparaît fréquemment dans le discours sous la forme d'aspectualisations caractéristiques, comme, par exemple, l'inchoatif incident de l'impulsivité (ou de la brusquerie), ou encore l'itération incontrôlée de l'hésitation.

L'importance, en cette phase du parcours, de la tensivité et de ses modulations, invite à se pencher à nouveau sur la question du devenir et des potentiels qui en gèrent le déploiement. En effet, si on se représente le devenir comme une trajectoire orientée, dans un espace modalisé par des différences de potentiel tensif, le sujet va rencontrer dans son parcours des zones d'attraction ou de répulsion, selon que les différences de potentiel seront négatives ou positives. La figure du destin passionnel correspondra par exemple à un attracteur dominant (le minimum des minima de potentiel), qui fixe le sujet, sans espoir d'en sortir. Au contraire, l'agitation suppose une multitude de puits de potentiel disposés de manière aléatoire dans l'espace du devenir, et une «énergie» propre au parcours du sujet, telle qu'il ne puisse être fixé par aucun d'entre eux et échapper à tous successivement; l'embarras serait alors une forme d'agitation pour laquelle l'énergie propre du sujet serait à peine suffisante pour le faire changer d'attracteur. En revanche, avec l'impulsivité, le sujet passe d'un potentiel élevé à un autre, fortement dénivelé et très proche du premier dans l'espace orienté de référence.

Ces quelques suggestions, un peu trop métaphoriques en l'état, disent pourtant assez clairement comment le sujet passionné est d'abord un sujet sentant, installé dans une phase instable (d'où la réticence à parler de «transformation», en cette première phase), et pourquoi la transformation passionnelle proprement dite lui ouvre la voie d'une stabilisation provisoire et partielle : c'est ainsi que la certitude du jaloux, par exemple, viendra stabiliser son agitation inquiète et la transformer en souffrance durable, mais sans empêcher le retour éventuel de l'inquiétude.

LA DISPOSITION

La «disposition» (le sujet pathémique est «disposé à ...») est la phase au cours de laquelle le sujet reçoit les déterminations nécessaires pour éprouver une passion ou un type de passion et pas une ou un autre. Cette détermination se présente, par rapport à la phase précédente, comme une restriction sémantique : Phèdre est depuis longtemps poursuivie par la haine de Vénus (c'est sa «constitution»), mais il lui faut une disposition plus spécifique pour que cet état général débouche sur l'amour pour Hipppolyte; au moins, entre autres et chez Racine, un amour insatisfait pour Thésée, amour susceptible de se déplacer, en l'absence du père, sur le fils, son image rajeunie; l'attente, en l'occurrence l'attente du retour de Thésée, est la forme que prend pour elle la disposition.

La disposition ressemble beaucoup à la compétence narrative, par ailleurs, dans la mesure où elle est logiquement nécessaire à la transformation passionnelle. On sait bien, par exemple, que sans le soupçon, et, plus généralement, l'imagination qui inspire au jaloux la représentation des scènes redoutées, la jalousie proprement dite n'éclaterait jamais. De même, dit-on, pour être considéré comme courageux, il faut connaître la peur, ou au moins avoir une conscience minimale du danger; dans ce cas particulier, une véritable séquence se dessine, où la connaissance du danger occupe la première place, présupposée par les deux autres (la peur et le courage), et qui «dispose» en quelque sorte à parcourir la suite de la séquence.

On identifie par ailleurs la dépression mélancolique grâce à une surenchère dans le dénigrement de soi : tout concourt alors, dans le récit du patient, à une évaluation réflexive négative, et, qui plus est, superlative dans la négativité. Mais on voit tout de suite que, chez un tel patient, le souci de sa propre valeur est tout spécialement exacerbé, puisque tout son discours y ramène de manière obsessionnelle; il ne peut en effet conclure à sa propre nullité que parce que sa valeur le préoccupe au plus haut point, et, plus généralement, la valeur en tant que telle. Un des éléments de la «disposition» du dépressif mélancolique est par conséquent le «souci de la valeur», la connaissance et la quête de sa propre valeur, qui apparaît en image virtuelle et inverse dans le dénigrement de soi; elle apparaît aussi plus directement dans le raisonnement «superlatif» (ce que les psychiatres appellent parfois «l'aristocratie de la souffrance») : parmi ceux qui n'ont pas de valeur et qui en souffrent, le mélancolique est le premier («le pire», à cet égard, est à comprendre comme «le meilleur»).

La disposition ressemble encore à la compétence dans la mesure où elle recueille les modalisations de l'être du sujet, nécessaires à la formation d'une passion. Cette modalisation se présente comme un dispositif complexe, associant plusieurs modalités, éventuellement de polarités différentes. De la même manière que la constitution détermine le style tensif du parcours tout entier, on pourrait dire que la disposition procure au parcours sa coloration ou son style modal : en cette phase du parcours se forme l'isotopie modale de la séquence ou, en d'autres termes, le caractère extensif de la modalité qui domine la configuration.

L'asthmatique, par exemple, caractérise sa souffrance comme un conflit entre le «vouloir» (intense) et le «pouvoir» (défectif); la souffrance ne peut être contrôlée, sinon supprimée, que grâce au «savoir» (connaissance de soi, de sa maladie, et savoir-être) qui régule ou rétablit alors toutes les autres modalisations. L'histoire passionnelle des asthmatiques (ou du moins d'une partie d'entre eux) peut alors se résumer comme un passage d'une disposition ancrée dans le vouloir (ambitions, volonté, exigences...) à une autre disposition ancrée dans le savoir (information, communication, contrôle et connaissance de soi, sagesse...)[11].

Tout comme la constitution, la disposition peut être traitée comme un énoncé de transformation élémentaire, et apparaître soit sous l'aspect d'une opération disposante, soit sous l'aspect d'un état disposé. Ainsi les jaloux peuvent-ils entrer dans le soupçon grâce à l'intervention d'un tiers (Iago pour Othello) ou d'un événement qui fait émerger la possibilité de scénarios redoutés, mais ils peuvent aussi être saisis dans l'état «soupçonneux», déjà disposés à inventer par eux-mêmes lesdits scénarios, et on ne se pose plus alors la question de l'opération qui les a rendus soupçonneux.

Mais la ressemblance avec la compétence s'arrête là, et ce pour deux raisons complémentaires. La première tient au fait que la disposition ne s'épuise pas avec la transformation pathémique, ou, si l'on veut, que son extension déborde le schéma pathémique correspondant à un événement passionnel déterminé; c'est pourquoi le «vouloir» de l'asthmatique est susceptible de produire autant de crises d'asthmes qu'il traverse de phases intenses; de même, le soupçon du jaloux ne s'éteint pas avec la certitude, mais, au contraire, s'active de plus belle. Parfois même, la disposition adopte un caractère suffisamment général, comme le «souci de la valeur» et la quête de «la valeur de la valeur» chez le dépressif mélancolique, pour affecter tous les parcours du sujet, et, notamment, toutes les configurations passionnelles particulières qu'il rencontre.

Ce caractère extensif et hypérotaxique nous mène à la seconde raison : la disposition concerne l'être du sujet tensif, alors que la compétence narrative modalise le faire; d'un côté, en affectant l'être, elle échappe aux fluctuations événementielles et elle peut se maintenir en deçà des transformations (conjonctions ou disjonctions) placées sur le parcours du sujet; d'un autre côté, elle peut être actualisée dans ce même parcours par n'importe quelle sollicitation sensibilisante, et elle est par conséquent toujours «disponible» syntaxiquement. Dans la mesure où elle est constituée de modalisations de l'être et d'un investissement sémantique propre à une configuration passionnelle, elle pourrait être assimilée à un rôle thématique; mais la récurrence du rôle thématique dépend de l'isotopie (qui repose elle-même sur la récurrence de sèmes intéroceptifs), alors que les différentes actualisations d'une disposition n'obéissent qu'aux modulations tensives, liées à la proprioceptivité; aussi la passion se saisit-elle du moindre détail (au niveau figuratif) pour renaître, pourvu qu'il puisse «mettre sous tension» le sujet tensif (on parlera alors de «prétexte»).

Ces «excitants pathémiques» sont liés à un individu, à un groupe ou à une culture par l'usage. La «susceptibilité», par exemple, quand elle caractérise un individu, peut paraître à autrui naître de n'importe quoi, mais ce «n'importe quoi» se révèle, à l'analyse, caractéristique de la sensibilité de l'individu; étendue à un groupe socio-culturel, elle passe pour une certaine conception de l'honneur, et l'actualisation de la disposition est alors codifiée, et les figures et situations «excitantes» dûment répertoriées; généralisée au sein d'une culture, elle peut faire enfin l'objet d'une «théorie de la face» qui règle toute une partie de l'interaction socio-sémiotique. C'est pourquoi la disposition ne peut être convenablement abordée que dans la perspective de la praxis énonciative, et par une sémiotique des cultures[12].

LA PATHÉMISATION

La pathémisation est la phase transformatrice principale de la séquence, celle qui va modifier l'état thymique du sujet, et lui faire connaître en somme les valeurs thymiques qu'il pressentait lors de la constitution ou de la disposition. Elle se présente comme la réalisation de la passion, par laquelle le sujet découvre, entre autres, la raison de son trouble antérieur, et se stabilise en vue d'un effet de sens identifiable comme passion dans sa culture. C'est ainsi que l'angoisse ne pourra être identifiée comme telle que si le parcours parvient à cette réalisation, soit pragmatique et somatique (une inhibition dysphorique), soit cognitive (une représentation de la scène redoutée); sinon, l'effet passionnel restera diffus et peu identifiable : agitation, dispersion dans le comportement ou vague dérèglement dans la conduite. De même, le jaloux ne serait qu'un inquiet ombrageux ou soupçonneux si la transformation pathémique ne lui faisait voir la trahison redoutée ou imaginée, justifiant ainsi après coup l'inquiétude et le soupçon antérieurs.

En ce sens, le schéma pathémique respecte les modes traditionnels de construction de la signification : la pathémisation apparaît à bien des égards comme une justification rétrospective des phases antérieures; le jaloux est justifié de son agitation ombrageuse par la certitude de la trahison; l'asthmatique, justifié de l'intensité de son vouloir par le blocage qui l'opprime, ou le désespéré justifié de sa croyance et de ses attentes par l'intensité de sa déception et de sa détresse; si on prend l'option de la construction rétrospective du sens, le parcours signifiant étant considéré comme clos, on peut même dire dans ce dernier cas que c'est l'intensité de la détresse qui donne tout son sens à la croyance initiale.

En outre, tout en se trouvant «justifié» *a posteriori* par la réalisation passionnelle, le sujet accède au statut

de sujet culturel : ayant erré jusque-là dans l'espace des fluctuations tensives, entre des modalisations dont le sens et la portée n'apparaissent pas encore, il réintègre, grâce à la passion qui se déclare, la culture qui donne son nom à cette dernière, ou qui, plus généralement, la reconnaît comme effet passionnel dans le discours.

Mais cet effet de «justification» *a posteriori* et la fonction «explicative» de la pathémisation ne doivent pas cacher que la séquence tout entière est prospective, réglée par les modulations et les différences de potentiel du devenir. En effet, les tensions accumulées au début du parcours se résolvent lors de la pathémisation; d'un côté, l'avare se trouve justifié de tous les tracas quotidiens et de l'ascèse contraignante qu'il s'impose, par la jouissance que lui procure la contemplation (effective et/ou imaginaire) des biens accumulés; mais, d'un autre côté, on pourrait tout aussi bien dire que la tension liée à la contrainte et à la privation se résout et s'accomplit dans la contemplation euphorique : il jouit des contraintes qu'il s'impose, et cette jouissance prend la forme d'une évaluation euphorique du produit de ces contraintes.

C'est que, dans le domaine passionnel, la logique des motivations reprend tous ses droits : si la pathémisation donne tout leur sens aux phases précédentes, par un effet rétroactif (selon la logique des présuppositions), rien n'interdit de penser que la canonicité du schéma pathémique nourrit une stratégie motivante : en effet, le sujet pathémique constitué, instruit par son expérience et/ou sa culture de l'aboutissement canonique de la séquence où il s'engage, est susceptible de viser (de chercher) une justification (un sens) à son trouble, à son agitation, à son abattement, etc., dans la transformation passionnelle qui va le faire renouer avec les taxinomies passionnelles de sa culture.

Une des constantes les plus saisissantes des parcours passionnels tient justement dans cette propriété, que ne connaissent pas les schémas narratifs «ordinaires» : la mise en tension et l'instabilité initiales ne peuvent s'accomplir que par la transformation pathémique; elles caractérisent des états qui comprennent en eux-mêmes, dans leur propre morphologie tensive, les raisons du changement qui va advenir. En outre, cette conversion dynamique de la tensivité a une portée anthropologique, puisque le sujet tensif et sentant de la phase initiale se donne comme «image-but», en quelque sorte, un certain rôle pathémique défini dans sa culture : l'actant instable, archaïque, aux frontières de l'insignifiance, vise la stabilité (éventuellement dysphorique et délétère) d'un actant modalisé, culturalisé et pleinement signifiant.

Mais la transformation pathémique accomplit et résout ces tensions sans les épuiser : le jaloux continue à s'inquiéter, l'avare à se priver, le désespéré à croire en ces valeurs qui lui sont refusées, et l'asthmatique, «non converti» au savoir, à vouloir intensément tout ce dont sa maladie le prive. La lecture «explicative», justificatrice et rétroactive du parcours permet un contrôle cognitif de l'homogénéité de la séquence, mais ne suffit pas, car elle neutralise pour une part l'effet tensif et prospectif émanant des modulations du devenir.

D'un autre point de vue, on sait que, pour Greimas, le SNC est «un cadre formel où vient s'inscrire le "sens de la vie"»[13], organisé par une «intentionnalité reconnaissable *a posteriori*»[14]. C'est dire qu'un schéma canonique, qui reformule et synthétise ce qui fait sens, à l'intérieur d'une culture donnée, dans les enchaînements narratifs ou passionnels, pourrait donc être interprété comme *une quête du sens*, en même temps que la quête d'un objet de valeur. Dans le parcours qui le mène vers son objet, le sujet élabore progressivement aussi le «sens de sa quête» (et un sens reconnaissable par tous ceux qui partagent la même culture que lui), en suivant au plus près les différentes phases d'un schéma canonique. Il semblerait que ce soit cette quête du sens, doublée d'une quête de l'identité (tensive, modale, puis culturelle), qui organise plus particulièrement le SPC; mais, si tel est le cas, il n'y a alors aucune raison pour que l'obtention de la valeur visée éteigne la quête du sens : d'où, sans doute, le fait que la réalisation pathémique n'épuise pas les tensions initiales, et que ces dernières puissent susciter encore d'autres phases passionnelles.

Néanmoins, comme toute autre transformation, la pathémisation peut se jouer à un ou à plusieurs acteurs. De droit, il faut prévoir un actant du faire jouir ou du faire souffrir, et un actant jouissant ou souffrant. Le cas le plus intéressant, parce qu'il dépsychologise la passion, est celui où les deux actants correspondent à deux acteurs différents : on verra alors des sujets manipulateurs «mettre en colère», «désespérer», ou «rendre jaloux» des sujets manipulés. Dans ce cas plus qu'en aucun autre, le sujet transformateur manifeste une compétence culturelle, une connaissance des mécanismes de la passion qu'il installe chez l'autre, connaissance ou savoir-faire qu'il puise dans le répertoire hiérarchisé de configurations passionnelles que reconnaît et définit la culture qu'il partage avec sa victime. Que la stratégie soit volontaire ou involontaire, la connivence culturelle, permanente ou provisoire, est toujours indispensable : le manipulateur pathémique habile ne convoque que les configurations auxquelles il sait que le manipulé est sensible. Ce serait, dans la perspective de la «praxis énonciative» et à hauteur de la culture tout entière, une forme possible de la «co-énonciation».

Ces explications ne valent, bien entendu, que si on admet que l'«intentionnalité» ou le «sens de la vie» ne sont pas que des effets de sens saisissables à l'analyse, mais bien aussi des propriétés du sujet de quête, voire des traits de sa compétence. De fait, si les schémas canoniques appartiennent à la culture du sujet, il n'y a pas de raison de penser que son «savoir faire» ne puisse pas accueillir cette habileté syntagmatique qui consiste à suivre un parcours canonique pour donner du sens à son faire. Dès lors, le schéma canonique articule à

la fois (i) les modes d'existence sémiotique du sujet, (ii) les éléments d'une «logique de l'action» reposant sur les variations des rôles actantiels dans la quête des valeurs, (iii) une quête de l'identité modale du sujet à travers les différentes suites modales (au sens de J.-Cl. Coquet)[15], et (iv) une quête du sens qui trouve en partie son fondement dans la canonicité culturelle du schéma. Ce que nous avons tenté de mettre en lumière dans la discussion qui précède, c'est en somme la tentative du sujet pathémique, au cours du SPC, d'échapper à l'insignifiance des univers du sentir et de la tensivité, pour accéder au sens de la passion.

L'ÉMOTION

L'«émotion» nous ramène à l'individu et à son corps. La constitution, avec son *tempo* et ses propriétés tensives, concernait essentiellement la composante proprioceptive; la disposition et la pathémisation ont apparemment laissé en paix le corps propre du sujet, mais le voilà qui refait surface avec l'émotion : sursaut, transport, frémissement, tremblement, convulsion, haut-le-corps, trouble, etc., tous manifestent, par une réaction somatique ressentie par le sujet et observable de l'extérieur, la conséquence thymique de la transformation passionnelle, et plus particulièrement le caractère supportable ou insupportable, attendu ou inattendu de cette conséquence pour le corps du sujet.

On le voit tout de suite, la conjonction ou la disjonction avec l'euphorie ou la dysphorie ne sont pas les seules propriétés de l'émotion : la souffrance ou la jouissance est toujours «colorée» par le style sémiotique qui régit l'ensemble du parcours, mais aussi par ce qu'on pourrait appeler le «tempérament» et le style passionnel global du sujet. Par exemple, dans *Capitale de la douleur*, l'émotion liée à la passion d'«émerveillement» obéit aux mêmes contraintes figuratives et tensives que la séquence passionnelle tout entière, à savoir : la circulation ininterrompue du flux des valeurs dans l'échange amoureux comme dans le monde environnant, et la prédominance du trait /inchoatif/, dans une tension toujours renouvelée. Pour commencer, seule la partenaire féminine permet d'accéder au monde des valeurs, et sa médiation réussie provoque l'émerveillement (c'est-à-dire, et littéralement, l'apparition de la «merveille» pour le sujet); ensuite, l'émotion naît au plus intime du corps propre, sensation d'un flux qui s'écoule entre le «moi-peau» du sujet ému et sa partenaire «merveilleuse» (Le «flux» peut être un «flot» : cf. «Tout mon sang coule dans tes regards»[15]), et ce à l'aube du jour, de la vie, de l'amour et du cosmos. Mais, par ailleurs, ces propriétés figuratives et tensives ne caractérisent pas exclusivement la passion d'«émerveillement» : le mouvement, la trajectoire, le flux circulant de la valeur et le trait inchoatif sont des propriétés générales des univers axiologiques et passionnels de *Capitale de la douleur*, dont ils définissent en quelque sorte le «style» passionnel : l'émotion liée à cette passion particulière prend donc la forme que lui impose le «style pathémique» de l'œuvre tout entière.

L'émotion est tout aussi bien colorée sur le plan modal : le corps manifeste son attente, son désir, sa surprise, son refus, en réagissant à la transformation pathémique de telle ou telle manière. Les tensions initiales étant en partie résolues, la passion étant accomplie, il ne reste plus au sujet, pour la manifestation de sa position intime à l'égard de ce qui lui arrive, que la manifestation somatique de l'émotion. Cette phase est une opération modale en deux sens : d'un côté, c'est le corps qui est modalisé, ou plutôt qui joue le rôle d'un filtre modal pour l'affect installé par la passion; de l'autre, l'émotion est un «faire savoir», un «faire percevoir», et se donne de ce fait des spectateurs.

LA MORALISATION

La «moralisation», pour finir, se présente comme une synthèse des aspects tensifs, individuels et culturels de la passion. Arrivé au terme de son parcours, le sujet a manifesté, pour lui-même et pour autrui, la conséquence de la transformation pathémique. L'émotion produit donc un événement passionnel, observable, susceptible d'être évalué et mesuré, et qui installe par conséquent un observateur potentiel pour toute la séquence. C'est cet observateur qui moralise la passion, soit au nom de la culture qu'il représente, soit en son nom propre, dans la mesure où il est lui-même impliqué ou implicable dans la scène passionnelle.

Le référentiel de cette évaluation est divers et complexe : on pourrait raisonner ici en fonction de la «portée» de l'évaluation sur la séquence. En effet, on peut moraliser (i) le style tensif qui préside à la constitution du sujet (l'hésitation sera condamnée comme velléité, ou l'impulsivité comme brusquerie), (ii) la compétence cognitive sous-jacente à la disposition (la vanité sera condamnée, entre autres, au nom de la fausseté et de l'excès d'une trop grande estime de soi), (iii) le dispositif actantiel sous-jacent à la transformation pathémique (la générosité sera appréciée du point de vue d'un éventuel bénéficiaire), (iv) la manifestation somatique et l'émotion, jugée excessive ou mesurée, ostensible ou discrète (l'anxiété devient encombrante pour notre observateur si elle se manifeste par l'irritabilité ou l'agressivité).

D'une manière plus générale, c'est *la contagion passionnelle* que la moralisation cherche à contrôler. Deux conditions complémentaires laissent craindre en effet la diffusion de la sensibilisation dans l'interaction : d'une part, toute passion est susceptible de concerner plus d'un actant à la fois, au minimum un sujet passionné, son objet, et l'observateur de l'événement passionnel manifesté, dont la place est en quelque sorte dessinée par l'émotion; d'autre part, l'accomplissement passionnel suppose, on l'a vu, une communauté culturelle qui facilite la communication pathémique.

La régulation interindividuelle et sociale exigerait en somme que soient contrôlés les styles tensifs, les compétences et les manifestations émotionnelles, de manière à maintenir la différenciation entre individus et entre groupes, et la prévisibilité des comportements signifiants. En raisonnant par l'absurde, on voit tout de suite à quoi mène la diffusion généralisée de la sensibilisation et de la contagion passionnelle : à l'indifférenciation des conduites, à l'imprévisibilité des réactions et à une vie sociale incontrôlable et insignifiante.

Ionesco s'est livré à une semblable (et fictive) expérience dans *Rhinocéros*. Une passion — appelons-la «rhinocérite» — prend naissance dans une ville; elle est fortement caractérisée (i) par ses traits de modalisation («devoir» et «pouvoir» dominent tous ceux qui en sont atteints), (ii) par ses manifestations somatiques (les personnages se transforment physiquement — leur peau, en particulier, verdit et durcit — au fur et à mesure où ils sont atteints), et (iii) par son *tempo* et son style tensif (voir le style «fonceur» des nouveaux pachydermes). Cette passion se répand, neutralise toutes les différences individuelles et sociales, prend à contre-pied toutes les stratégies, met dos à dos toutes les opinions, invalide toutes les prévisions sur les comportements et les choix axiologiques ou idéologiques de chacun : les conformistes et les anti-conformistes, les patrons autoritaires et les employés qui revendiquent, les bureaucrates et les amoureux, ceux qui se déclarent pour et ceux qui se déclarent contre, tous se transforment en rhinocéros. Elle ne laisse indemne, pour finir, qu'un seul observateur terrifié (Béranger), pour témoigner de l'absurdité de l'ère qui commence... et de la nécessité de contrôler la contagion passionnelle[17].

POUR FINIR

Les schémas canoniques, avec le temps et l'usage, ont parfois acquis une réputation peu flatteuse : applications mécaniques, modèles trop puissants et passe-partout, relativité culturelle oubliée[18], etc. Il est vrai qu'une fois qu'ils sont validés dans une aire culturelle et un type de discours donnés, leur utilisation n'y a plus guère de valeur heuristique : au pire, on prouve l'existence d'une structure narrative là où on la postulait au départ; au mieux, on segmente le discours de manière rationnelle, ce qui permet éventuellement d'encatalyser des segments manquants.

Le schéma pathémique ne connaît pas encore une telle faveur, car il est actuellement fort hypothétique, et la recherche concrète doit encore en prouver la validité ou l'invalidité. Mais, en anticipant un peu sur l'avenir, et dans l'espoir où les résultats de la validation seraient positifs, on peut d'ores et déjà penser à d'autres usages. La particularité du SPC est, on l'a vu, d'être porteur en chacune de ses étapes de la totalité de l'effet de sens passionnel (tensivité, modalisation, phorie, etc. sont présentes de bout en bout, avec les variations imposées par chaque phase). Dès lors, la présence identifiable d'une seule des phases dans le discours suffit pour repérer un effet de sens passionnel, indépendamment de sa lexicalisation. Disons mieux : la présence d'une des propriétés syntactico-sémantiques d'une de ces phases ouvre le droit à une exploration complète de l'effet de sens passionnel soupçonné.

En d'autres termes, le SPC fournit des voies d'accès à l'univers de la passion dans le discours, sans passer par le lexique passionnel; ces voies d'accès, sensibles aux variations culturelles, mais indépendantes d'elles, sont par conséquent : (a) le style tensif et notamment les modulations qualitatives de la quantité, l'intensité, le *tempo*; (b) le dispositif modal, ses combinaisons hétérogènes, ses enchaînements et ses contradictions internes; (c) la transformation pathémique figurativisée et scénographiée (la scène type de la passion); (d) les manifestations somatiques et les modifications du corps propre; (e) et enfin la moralisation, puisque l'existence d'un discours moral présuppose une dimension pathémique.

Dans cette perspective, ici seulement ébauchée, le SPC retrouve une vertu heuristique, puisqu'il invite, comme l'os isolé de Buffon, à reconstituer l'ensemble d'une configuration enfouie dans le discours, et qu'il permet de se libérer, du point de vue de la méthode, des grilles culturelles sous-jacentes à la lexicalisation des passions.

---

1. A.J. Greimas et J. Fontanille, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme.*, Paris, Seuil, 1991.
2. Dans *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage,* t. I, A.J. Greimas et J. Courtés, Paris, Hachette, 1979, p. 138.
3. Dans *Sémiotique des passions*, p. 56-58.
4. Dans *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage,* t. I, p. 139.
5. Voir à ce sujet, dans *Sémiotique des passions*, p. 92-95, une première étude de cette nomenclature en français.
6. *La Princesse de Clèves* dans Mme de Lafayette, *Romans et Nouvelles*, Paris, Classiques Garnier, p. 359-360..
7. Voir à ce sujet J. Fontanille, «Dérobade d'amour. Sémiotique des passions : exercice pratique», *Pré-publications* du Centre de linguistique et de sémiotique d'Urbino, 1992.
8. *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, coll. «Idées», *s.d.*, p. 230.
9. *Ibid.,* p. 230-232.
10. *Sémiotique des passions,* p. 207-210.
11. Voir à ce sujet J. Fontanille, «Les passions de l'asthme»,

Nouveaux Actes Sémiotiques, n° 6, Limoges, PULIM, 1989.

12. Dans *Sémiotique des passions*, tout un développement était consacré à la «sensibilisation», considérée comme un «geste culturel» qui transforme les dispositifs modaux en configurations sensibles; avec les «excitants pathémiques» codifiés par les cultures individuelles et collectives, nous abordons l'autre face de la sensibilisation, celle des traits, figuratifs et proprioceptifs à la fois, qui réactivent la sensibilisation, qui en convoquent les produits stockés à titre de primitifs, et qui actualisent de nouveaux parcours passionnels dans le discours.
13. Dans *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage,* t. I, p. 245.
14. *Loc. cit.*
15. *Le Discours et son sujet*, Paris, Klincksieck, 1984.
16. *Capitale de la douleur*, «La courbe de tes yeux fait le tour de mon cœur...», Paris, Gallimard, coll. «Poésie», *s.d.*, p. 136.
17. Cette contagion est, en l'occurrence, plus qu'un effet de sens, puisqu'elle repose sur le partage d'une même disposition, antérieurement à la transformation pathémique et somatique : tous, sans exception, sont des sujets qui «assument» leur identité modale, qui affirment, qui posent, qui déclarent, etc., alors que Béranger, le seul à échapper à la contagion, est aussi le seul sujet qui n'«assume» rien, ne déclare rien, ne pose rien, n'affirme rien : il existe donc une mesure préventive contre la rhinocérite : la non-assomption modale et l'inconsistance comme disposition.
18. A.J. Greimas et J. Courtés étaient eux-mêmes quelque peu ambigus sur cette question : «L'hypothèse selon laquelle il existe *des formes universelles d'organisation narrative*, a placé *les recherches de Propp* au cœur même des problèmes de la sémiotique naissante» (*op. cit.*, p. 244). Mais, quinze ans plus tard, dans *Sémiotique des passions*, la relativité culturelle des schémas canoniques est clairement reconnue (voir à ce sujet Chapitre deuxième, «Deux gestes culturels», p. 153-162, ou Chapitre troisième, p. 271). Je peux même témoigner du fait que, lorsque j'ai proposé à Greimas d'introduire dans le livre un schéma pathémique canonique, il a fait les plus grandes réserves concernant la pertinence de cette innovation, au nom de l'universalité, justement, d'où les multiples précautions prises ensuite dans la présentation dudit SPC.

SCHÉMA NARRATIF ET ÉNONCIATION

FERNAND ROY

Un retour critique sur l'analyse du mythe bororo faite par Greimas au début des années soixante oblige à remettre en question l'idée reçue en sémiotique greimassienne selon laquelle le schéma narratif existe en deçà du caractère particulier de chaque énonciation. L'auteur de l'article propose qu'un récit, si tant est qu'il peut être postulé mise en oeuvre d'une structure de signification, a pour caractéristique première d'abolir fictivement la distance, par définition impossible à annuler, entre deux interlocuteurs; et il montre que cette abolition ne résulte en rien d'un quelconque schéma langagier lui préexistant. L'analyse d'un roman comme Au pied de la pente douce de Roger Lemelin l'amène à suggérer que c'est plutôt une instance d'énonciation qui anticipe un schéma hypothétique, une forme de l'expression à laquelle il arrime une forme du contenu — en vue de son actualisation possible par un énonciataire.

A critical re-reading of Greimas' early sixties analysis of the Bororo myth leads to a questioning of the view accepted in Greimassian semiotics that the narrative scheme exists beneath the particular characteristics of each enunciation. The author proposes that the primary trait of a narration, in so far as it can postulated to be an implementation of a structure of significance, is to abolish through fiction the distance, by definition impossible to eliminate, between two speakers and that this does not occur through a pre-existent linguistic scheme. The analysis of a novel such as Roger Lemelin's *Au pied de la pente douce* suggests that, on the contrary, it is the enunciating instance which predicts a hypothetical scheme, a form of expression to which s/he lends a form of content, with a view to its possible actualization by a enunciatee.

1. ENTRE LOGIQUE ET SÉMIOTIQUE

En sémiotique greimassienne[1], la notion de «schéma» est liée à celle de «structure élémentaire de signification»: «on appellera schéma une des dimensions du carré sémiotique, celle qui réunit deux termes contradictoires» (p. 322). Quant à la notion de «narrativité généralisée», au sens de «libérée de son sens restrictif qui la liait aux formes figuratives des récits», elle s'entend en termes de «principe organisateur de tout discours», au sens où «les structures narratives peuvent être définies comme constitutives du niveau profond du procès sémiotique» — puisque toute sémiotique peut «être traitée soit comme système soit comme procès» (p. 249-250). On aurait donc mauvaise grâce à prétendre questionner rétroactivement la notion de «schéma narratif» sans tenir compte de la notion de «structure élémentaire de signification» :

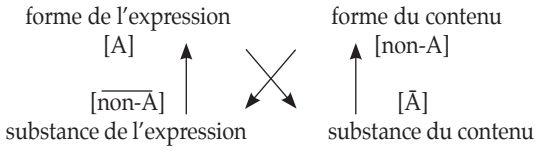
> Définie comme une relation qui établit au moins deux termes-valeurs, la structure élémentaire est à considérer d'une part comme un concept réunissant les conditions minimales de la saisie et/ou de la production de la signification, et, de l'autre, comme un modèle contenant la définition minimale de tout langage [...] et de toute unité sémiotique [...] La typologie des relations élémentaires (contradiction, contrariété, complémentarité) [...] permet de donner une représentation de la structure élémentaire sous forme de carré sémiotique. (p. 362)

En un sens, c'est clair et précis : si une relation de contradiction implique que «la présence d'un terme présuppos[e] l'absence de l'autre» (p. 68), les termes d'un «schéma» seront «dits contradictoires l'un de l'autre». D'où le fait que le carré greimassien est donné comme «représentation» de «l'articulation logique d'une catégorie *sémantique* quelconque» (p. 29, l'italique est de moi).

En fondant la notion de structure élémentaire sur le postulat que les déterminations — ou propriétés — des objets du monde ne peuvent être reconnues que comme des valeurs, relativement les unes aux autres, on risquait que le postulat soit entendu de deux manières : 1) les déterminations des *objets du monde* sont établies relativement, les unes par rapport aux autres; 2) les *valeurs sémiotiques*, dites plan de l'expression et plan du contenu, sont relatives l'une par rapport à l'autre, et déterminent la connaissance que nous avons des objets langagiers. Dans la perspective d'un *projet sémiotique*, la seconde lecture est évidemment la seule pertinente : les plans de l'expression et du contenu eux-mêmes sont des valeurs qui n'ont de sens que l'une par rapport à l'autre[2]. En se contentant de postuler, à la suite de Hjelmslev, que connaître c'est faire des relations, mais sans clarifier la distinction que nous faisons ici, la théorie greimassienne se refusait presque à penser que l'objet de la sémiotique peut consister strictement à faire des relations entre les composantes d'objets langagiers. Avec comme résultat que si la proposition

de structure élémentaire est indiscutablement logique, elle ouvre trop facilement sur une *sémantique* des objets du monde, et plus difficilement sur une *sémiotique* des objets langagiers. «[L]ieu de convergence de la réflexion gnoséologique et de la postulation épistémologique d'une axiologie ultérieure» (p. 362), elle n'est ainsi jamais expressément pensée en termes de mise en oeuvre de la dyade «expression/contenu». Malgré tout, les diverses relations possibles identifiées par Hjelmslev sont les mêmes que celles qui relient les termes de la structure élémentaire de signification définie par Greimas. Pourtant, dans le projet de Hjelmslev, s'il y avait une visée claire, c'était que le travail de l'analyste consisterait *essentiellement* à définir les relations unissant les deux plans artificiellement identifiés.

Posons d'abord la non-pertinence d'imaginer la traduction directe de la relation d'opposition «A /non-A» en fonction de la dyade «expression/contenu» : on ne saurait en effet prétendre que «expression» est opposé à «contenu» comme «A» est à «non-A», comme «blanc» est à «noir»[3]. Cependant, il s'avère possible de penser que la relation entre les plans est contradictoire; mais on devrait alors pouvoir imaginer qu'il s'agit d'une relation de type blanc/blanc. La difficulté renvoie à la nécessité, explicitement marquée par Hjelmslev, d'une redivision préalable de chacun des plans en substance et en forme. Si on revient alors à la relation d'opposition, on peut comprendre qu'elle s'établira entre expression et contenu, mais eu égard à la dyade «substance/forme»; et comme il faut comprendre du même coup la manifestation de la forme à partir de la substance, pour chacun des plans, on peut penser que les pôles contradictoires vont relier la forme d'un plan à la substance de l'autre. La structure élémentaire ainsi obtenue pourra être illustrée à partir du carré suivant, sur lequel on cheminera à partir du coin inférieur gauche — relation d'implication oblige :



Au lieu d'illustrer, comme cela se produit généralement en sémiotique greimassienne orthodoxe, la mise en rapport de deux termes-valeurs du monde, ce carré est construit en fonction des plans postulés constitutifs d'un signe linguistique. Il résulte en droite ligne de l'esprit du travail de Hjelmslev, tout en respectant la logique du carré greimassien : les valeurs «expression» et «contenu» qui fondent le projet sémiotique ont été substituées aux valeurs du monde, plutôt d'ordre sémantique, avec lesquelles la théorie greimassienne semble avoir préféré travailler.

Une telle hypothèse théorique ne vaut évidemment que ce que peuvent valoir les hypothèses qu'elle permet de générer, pour fins de vérification. À mon sens, elle permet d'envisager d'une manière nouvelle et rentable la question de l'énonciation : il devient en effet possible de concevoir la prise en compte du contexte en termes de ce qui relève de la substance, tant de l'expression que du contenu. Mais il y a plus : un tel carré permet d'exploiter une autre idée de base des *Prolégomènes*, selon laquelle l'analyste doit identifier les relations liant les plans de son objet *en partant de l'unité la plus large*, que cet objet soit une unité sémiotique minimale ou un roman de quelques centaines de pages. Partant, l'analyse d'un récit consistera à identifier dans ce récit, s'il est une structure de signification, la relation de contradiction entre ce qui y est «forme de l'expression» et ce qui y est «substance du contenu» d'une part, et la relation de contradiction entre ce qui y est «forme du contenu» et «substance de l'expression» d'autre part. En clair : si tant est que les structures narratives sont constitutives du niveau profond du procès sémiotique, il faut pouvoir mettre en rapport les relations entre les composantes de ces structures et celles qui lient les termes d'un carré sémiotique.

2. PROPOSITION

L'idée qu'un schéma narratif, fut-il généralisé, puisse exister en deçà du caractère particulier de chaque énonciation est à nuancer fortement. En toute logique, un signe ne peut pas être à la fois «signifiant» et «signifié»; il est également sûr, sémiotiquement parlant, qu'une signification, par la force des choses, est toujours déjà le résultat, sur un matériau donné, d'un *processus* — dialectique — d'interaction et que, partant, une organisation narrative est toujours déjà partie intégrante d'un processus d'énonciation. J'essayerai ici de montrer qu'une structure de signification qui serait intemporelle n'est jamais qu'un être de raison. J'élaborerai mon propos en deux temps.

Dans un premier mouvement, je ferai un retour critique sur l'analyse d'un mythe bororo — le mythe de référence des *Mythologiques* de Lévi-Strauss — effectuée par Greimas au temps de l'élaboration de *Sémantique structurale*[4], analyse qui fut publiée sous le titre «Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique»[5]. Ce retour sera l'occasion de la mise en évidence d'une difficulté dans le propos du sémioticien, notamment au sujet du destinateur[6] d'un récit. Je soutiendrai que l'ambiguïté n'a pas été corrigée d'une manière entièrement satisfaisante par la suite : on a reconnu la nécessité de poser que le destinateur initial d'un récit est aussi son destinateur final, mais sans aller jusqu'à se demander s'il n'en résultait pas, en retour, la nécessité de parler désormais d'un schéma énonciatif.

Dans un second mouvement, j'enchaînerai avec un exemple tiré du corpus de romans québécois sur lequel nous travaillons depuis quelques années[7], exemple qui me servira à montrer tout le profit qu'il est possible de

tirer d'une analyse sémio-narrative qui tend à utiliser le schéma narratif dans une perspective d'énonciation. Le roman en question, *Au pied de la pente douce* de Roger Lemelin[8], permettra d'étayer une hypothèse à laquelle je serai arrivé au sujet de la spécificité — récit — du mythe bororo.

À terme, je suggère qu'il y a perte d'efficacité analytique à continuer de penser, comme le fait le *Dictionnaire*, que les structures narratives — sémiotiques ou sémio-narratives — ne sont pas subordonnées aux structures discursives «comme le produit l'est au processus producteur» (p. 249). Non pas qu'il ne serait pas exact de dire qu'il n'est pas de prise de parole possible sans langue; mais bien parce qu'il n'est pas non plus de langue sans prise de parole. Ce qui reviendra à suggérer que la seule forme canonique qui soit est, sémiotiquement parlant, interactive.

3. LE MYTHE BORORO ET LA LANGUE QU'IL ACTUALISE

Parallèlement à l'analyse du mythe bororo, *Sémantique structurale* affirmait que dans un récit-conte «les épreuves, considérées comme schémas syntagmatiques, reviennent trois fois et ne sont distinctes que du point de vue du contenu de leurs conséquences» et que «le couple [...] constitutif de la structure du contrat, rencontré sous sa forme négative de A au début du récit, se retrouve vers la fin [...] comme [forme positive de] A» (p. 197). Dans l'analyse du mythe bororo, les trois épreuves — qualifiante, principale et glorifiante — furent concrètement posées comme correspondant aux épisodes «nid des âmes», «nid des aras» et «vengeance», et comme encadrées des contenus corrélés des séquences initiale et finale renvoyant à la «"réalité" mythique». Une difficulté de cette analyse peut être saisie par le biais de la sélection faite dans les séquences du mythe pour identifier les trois épreuves : après avoir découpé le contenu topique du mythe en quatre séquences, soit «nid des âmes», «nid des aras», «retour du héros» et «vengeance», l'analyse donne l'impression d'exclure de la séquence narrative l'épisode «retour du héros». Je dis «donne l'impression», mais il serait plus exact de dire qu'elle propose une lecture insatisfaisante de l'organisation narrative du mythe. À son insu, l'analyste a comme répété l'erreur stratégique que Hjelmslev avait remarquée chez Saussure et qui consistait à ne pas s'en tenir très concrètement au seul plan langagier : il a posé que les contenus «corrélés» relevaient de la «"réalité" mythique» et, donc, existaient indépendamment du procès discursif même.

À relire le mythe, ce que Greimas appelle «"réalité" mythique» est loin d'être évident : on peut tout juste admettre que le récit débute avec le viol d'une mère par son jeune fils et la découverte de la chose par le père, et qu'il se termine avec la vengeance du héros contre son père et les femmes de ce dernier, dont sa propre mère. Que les premiers et les derniers événements racontés semblent «décrochés», du fait de leurs positions extrêmes, ne doit aucunement nous inciter à les lire comme relevant d'une réalité extra-langagière, excédant la stricte énonciation narrative du mythe. C'est dans ce contexte que je suggère de faire appel à la notion de substance, tant de l'expression que du contenu.

Après avoir identifié les quatre séquences comme encadrées par une initiale et une finale, l'analyste codifie les actants, en alléguant que si elle est peu rentable pour l'identification des syntagmes-épreuves, cette codification retrouve son importance pour les «unités contractuelles auxquelles échoit le rôle de l'organisation de l'ensemble du récit» (p. 53). Faite pour «résoudre le problème, difficile à première vue, de la transformation du fils-traître en destinateur final, et celle du destinateur initial, le père-victime, en traître», cette codification amène à proposer deux formes distinctes du contrat, la partie topique, faite des quatre séquences, étant l'exécution du contrat primitif découlant de la séquence initiale, où le héros avait violé sa mère : «*aux corrélations entre contenus non-isotopes* du mythe, au niveau de la structure, *correspondent les relations contractuelles*, au niveau de la narration» (p. 52). Le changement de destinateur serait le fait, dans le récit, de la séquence «retour du héros». Greimas reconstitue ensuite la bi-isotopie de la narration en marquant clairement que la séquence «nid des âmes» manifeste l'isotopie de l'eau (et du feu), isotopie qui sera reprise dans la séquence «retour du héros», marquée par le don du feu, suite à la noyade de bon nombre de ces feux; alors que la séquence «nid des aras» ne s'occupe plus que des problèmes de régime alimentaire, problèmes repris dans la séquence «vengeance». La topique de la narration présenterait dès lors «deux encodages différents» entre lesquels le mythe établirait une équivalence, réduisant ainsi «l'ensemble du récit à une isotopie» (p. 53).

Dans le *Dictionnaire*, Greimas et Courtés allaient reconnaître que le destinateur-manipulateur d'un récit est également toujours son destinateur-judicateur :

> Le Destinateur est celui qui communique au Destinataire-sujet non seulement les éléments de la compétence modale, mais aussi l'ensemble des valeurs en jeu [...] c'est aussi celui à qui est communiqué le résultat de la performance du destinataire-sujet, qu'il lui revient de sanctionner. (p. 94-95)

S'il pouvait en aller autrement, la réduction de «deux encodages différents» à une seule isotopie relèverait ni plus ni moins de la magie. Dans l'immédiat de l'analyse du mythe, l'hypothèse d'un changement de destinateur est allée de pair avec le fait de ne pas intégrer la séquence «retour du héros» aux épreuves : l'identification d'un destinateur pour l'ensemble du récit ne semble pas être apparue essentielle à la définition de la phase de manipulation. Le *Dictionnaire* a reconnu depuis, comme il se

doit, qu'un destinateur manipule un autre actant — de là à entendre qu'il n'est pas de récit sans manipulation d'un éventuel locuteur par un interlocuteur, il n'y a qu'un pas, qui consiste à admettre qu'il est conforme au projet sémiotique de postuler qu'en tant que discours, un récit est une prise de parole.

Il est donc compréhensible que n'ait pas été identifiée clairement la fonction du «contenu inversé», soit le viol suivi de la danse où le père découvre le coupable du viol. Une fois admis que l'identification des actants de l'ensemble d'un récit est essentielle à l'identification de ses séquences-épreuves, on arrive *plus facilement* à établir que le destinateur-manipulateur initial est non pas le père, un anti-sujet, mais bien la grand-mère qui s'interpose à point nommé, puis tout au long du récit, entre le père-victime et le fils-traître : c'est elle qui, en prévenant le fils que la «quête du grand hochet de danse» constitue un péril mortel[9] et en lui indiquant un adjuvant pour l'aider, fait échouer le premier projet de vengeance paternelle lors de la séquence «nid des âmes»; c'est d'elle que vient le «bâton magique» qui va sauver le fils lors de la seconde tentative de vengeance de son père, dans la séquence «nid des aras»; c'est à elle — et je passe momentanément l'essentiel — que dans la séquence «retour du héros» le fils dévoile son identité; et c'est également elle qui, à la fin de la même séquence, sauve le feu la nuit où tous les autres feux sont noyés[10]. La grand-mère, qui sait, perturbe l'ordre des événements attendus suite à la découverte du coupable du viol de la mère : en prévenant à mots couverts le fils de ce qui l'attend, elle le manipule manifestement, lui conférant le statut d'un éventuel sujet de quête. Cependant, dans l'immédiat de cette séquence «nid des âmes», le fils demeure sans «compétence modale véritable» : la grand-mère lui permet de résister, mais non de s'opposer ouvertement au père lui-même. En résumé : l'action de la grand-mère constitue le «fils problématique»[11]. Voilà qui confine à reconnaître que la séquence «nid des âmes» ne constitue pas l'épreuve qualifiante, au sens d'épreuve où le sujet d'une quête se qualifie. La grand-mère rend simplement la première tentative de vengeance inopérante, faisant ainsi du fils un sujet possible.

L'acte du destinateur-manipulateur du sujet de quête constitue simplement l'équivalent de ce que Greimas appelle, dans *Sémantique structurale*, le passage de la «délimitation d'un sème par disjonction» à sa «confirmation» en tant que sème par suite de sa conjonction avec d'autres sèmes (p. 105). Au terme de ladite séquence «contenu inversé», le «jeune garçon» portant la «parure» dont des «plumes» ont été retrouvées prises à la «ceinture d'écorce» de sa mère est irrévocablement distingué des autres adolescents, à «la grande stupeur» de son père. Alors qu'à la fin de la séquence «nid des âmes», le fils s'est démarqué en survivant, contre toute attente, à une tentative de vengeance de son père. En d'autres termes : suite à la «délimitation par disjonction» effectuée au cours de la danse, en prévenant son petit-fils, la grand-mère le «confirme» en tant qu'éventuel opposant du père. Si donc Greimas reconnaît que le «contenu inversé» concerne une «"réalité" mythique» différente du reste du récit, c'est simplement en ce qu'elle est inaugurale : le sème qui y est distingué n'est momentanément pas encore confirmé, syntagmatiquement, par un sème autre. Sémiotiquement, il faut le «contenu inversé» et la séquence «nid des âmes» pour que soit mise en place une première relation de contradiction entre deux valeurs : le viol de la mère ne débouche pas, à cause de la grand-mère, sur la vengeance ourdie entre-temps par l'anti-sujet, le père. Le parcours narratif du destinateur initial est en somme une première actualisation de la notion de schéma faite de contradictoires. Viennent ensuite les trois épreuves. On verra plus loin que le «contenu posé» final, identifié par Greimas, doit également être lu comme constitutif de l'épreuve glorifiante.

Ensemble, le «contenu inversé» et la séquence «nid des âmes» sont à homologuer au terme «substance de l'expression», sur l'hypothèse de carré suggérée plus haut. «Substance de l'expression», en ce sens que le futur sujet de quête, d'entrée de jeu posé comme en opposition à un anti-sujet, y est manipulé : il est mis en état de faire confiance à la parole d'une destinatrice, puisque cette parole lui a permis d'éviter la mort. Si on envisage les choses de façon dynamique, on dira que la séquence «nid des âmes» fait de la grand-mère une destinatrice, pour son petit-fils futur sujet.

Cela étant établi, il devient possible de simplifier la fonction de la séquence «retour du héros». Une fois que la séquence «nid des aras» a été identifiée, eu égard à la manipulation, épreuve qualifiante du héros, on comprend que la séquence «retour du héros» est celle de la transformation, c'est-à-dire l'épreuve principale. Après avoir reçu de sa grand-mère un «bâton magique» qui lui permet d'abord de résister à une seconde tentative de vengeance de son père, le fils acquiert *par lui-même* une compétence modale nouvelle : et il le fait en se rappelant «un *conte* de sa grand-mère, où le héros résolvait le même problème en se modelant un postérieur artificiel» (p. 46, l'italique est de moi). La séquence «nid des aras» est à inscrire sur le carré au pôle «forme de l'expression». La découverte par le fils de la perte de son derrière répète la découverte par le père de la perte de plumes survenue lors de la poursuite de la mère; le remplacement du derrière, sous l'inspiration du *conte* de la grand-mère, est pour sa part l'équivalent de l'identité nouvelle de celui qui avait violé sa mère. La relation d'implication qui lie la séquence «nid des âmes» à la séquence «nid des aras» relève essentiellement de la logique cognitive. Au-delà de l'aspect répétitif des deux tentatives de vengeance, la seconde fois la grand-mère ne transmet pas de savoir à son petit-fils : ne sachant «trop comment parer à ce second danger», elle lui remet simplement «un bâton magique auquel il pourra se retenir en cas de chute». C'est le fils lui-même qui devra se souvenir d'un *conte* de sa grand-mère, à point nommé, question de se donner à lui-même un nouveau derrière. Cette conquête d'autonomie physique consti-

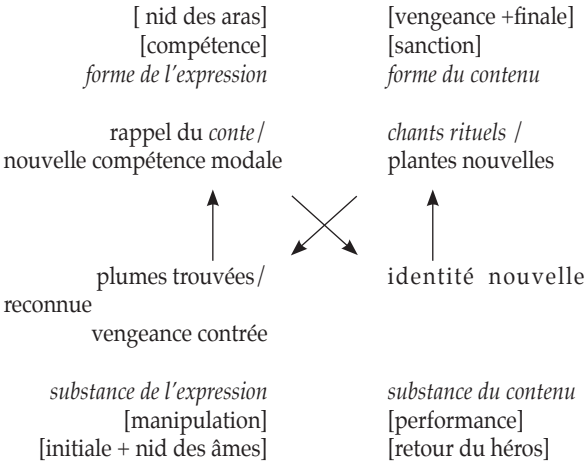
tue en «forme de l'expression» — possible — pour le sujet de la quête le savoir inhérent au *conte* de la grand-mère. Peut ensuite s'amorcer son retour vers la vie, vers le village : le héros a reconquis par lui-même, en vérifiant l'efficacité du savoir-faire langagier de la grand-mère, l'intégrité qui lui avait d'abord été refusée. Il a acquis une nouvelle compétence modale : il sait maintenant «récrire» efficacement, par lui-même et pour lui-même, les «contes» de sa grand-mère[12].

Évidemment, la forme de l'expression ainsi actualisée dans la séquence «nid des aras» n'a de sens qu'eu égard à la substance de l'expression posée comme problématique dans la séquence «nid des âmes» : ayant vérifié dans un premier temps l'efficacité des conseils de la grand-mère, le héros peut avoir l'idée de convoquer au moment crucial de son aventure le conte de la grand-mère. Comme quoi le référent ultime du mythe, ce qui le motive, ne réside pas dans une "réalité" mythique externe mais dans la parole, littéralement le conte de la grand-mère tel qu'actualisé par le fils.

Le «retour du héros» et le dévoilement à la grand-mère de son identité s'avèrent de l'ordre de la «substance du contenu». Il n'est pas nécessaire d'insister longuement à ce sujet[13], tout juste pour prendre le temps de bien saisir que cette substance tient lieu de transformation de la situation initiale. La reconnaissance de la grand-mère par le fils, à son bâton, est à lire comme retournement de la perte de plumes par le fils lors du viol de la mère : cette fois, en effet, le fils choisit de se faire reconnaître, sans attendre d'être reconnu comme cela avait été le cas lors de la danse. La différence est essentielle : cette fois, la fonction de la femme, comme autre, est assumée par le fils. Manifestement, et par ailleurs, cette révélation volontaire d'identité tient ensuite lieu de contradictoire du rappel du conte à la fin de la séquence «nid des aras» : alors qu'auparavant le fils avait reconnu la pertinence du conte de la grand-mère, voilà que c'est ensuite le père qui, saluant son fils des «chants rituels» prévus pour le retour des voyageurs, fait comme si rien ne s'était passé, comme s'il n'avait pas essayé de le tuer. À noter enfin que, dans une perspective de prise de parole, cette phase de transformation coïncide avec l'affirmation de la substance du sujet langagier à venir; à mi-chemin entre le viol initial et la place à laisser lors d'une prise de parole à la sanction de l'autre[14].

L'essentiel de l'ensemble constitué par la séquence «vengeance» et ce que Greimas a appelé «contenu posé» est effectivement d'ordre langagier. Il importe d'abord de bien marquer en quoi il est nécessaire, au-delà des apparences, de lier ces deux épisodes : l'élimination par le fils des femmes de son père, dont sa mère qu'il avait violée, oblige à éliminer l'idée du simple remplacement du père par le fils — et donc d'un simple retour final à la situation initiale. Il est significatif que la sanction du conte suive immédiatement l'utilisation par le père des «chants rituels», pour saluer comme si de rien n'était le retour de son fils : «Comme si de rien n'était, celui-ci [le père] prend son hochet rituel, et il accueille son fils avec des chants pour saluer le retour des voyageurs». Cette actualisation hors de propos d'une substance de contenu bien précise marque par la négative la possibilité d'une «forme de contenu» opératoire en rapport à la situation initiale, mais qui prendrait en compte la nouvelle compétence modale acquise depuis par le fils. En tuant son père puis les femmes de ce dernier, dont sa propre mère, le fils contribue à l'instauration de cette nouvelle «forme de contenu». On aura saisi, en effet, que l'abolition définitive de la situation initiale est seule garante de l'efficacité possible de la parole nouvelle ainsi mise en circulation dans la collectivité.

De cette analyse, on peut tirer, à titre indicatif bien sûr, un carré sémiotique illustrant l'idée d'un schéma mettant en rapport deux valeurs sémiotiques : la forme de l'expression «conte» et la forme de contenu «chants rituels». À noter qu'un tel carré permet d'intégrer l'ensemble du récit mythique de l'initiale à la finale, de la découverte de plumes de la parure du fils prises à la ceinture de la mère comme preuve du viol, à ce qui reste, à la surface de l'eau, du cadavre du père jeté dans le lac, soit «les poumons qui surnagent, sous forme de plantes aquatiques dont les feuilles, dit-on, ressemblent à des poumons» :



Le plus important à retenir pour la suite de mon propos est que deux référents langagiers inscrits dans le récit mythique constituent ce que nous avons identifié ailleurs en termes de figures de l'écrit[15] : ils surdéterminent le récit de l'intérieur, en fonctionnant en réseau, l'un par rapport à l'autre : le rapport mis en place entre une forme de l'expression — le conte actualisé dans un contexte approprié mais nouveau — et une forme de contenu — les chants rituels actualisés dans un contexte nouveau mais non approprié — fait que la seconde, devenue inappropriée suite à la transformation du fils, fonctionne syntagmatiquement comme validation, par la négative, de la pertinence de la première; de telle sorte qu'il est permis de faire l'hypothèse que la spécificité du récit tient à ce que la rivalité entre le père et le fils,

mise en oeuvre au niveau de l'anecdote, sert à abolir fictivement la distance (impossible à combler, par définition) entre un locuteur et un récepteur. Fictivement, c'est-à-dire par la mise en rapport dans une fiction de deux valeurs — une d'expression, l'autre de contenu — postulées séparément comme opératoires en elles-mêmes. Tout se passe comme si la disqualification de l'usage des signes par le père — l'anti-sujet — constituait la qualification de l'usage fait antérieurement par le fils — le sujet en devenir .

4. *AU PIED DE LA PENTE DOUCE* ET LES FIGURES DE L'ÉCRIT [16]

Au pied de la pente douce de Roger Lemelin est un texte romanesque. Alors que les référents internes du mythe bororo étaient des valeurs renvoyant à une tradition langagière orale, les référents internes du roman de Lemelin renvoient à une langue écrite; à lire les deux récits en parallèle, on en vient à se demander s'il y a réellement, du mythe au roman, une différence autre que celle qui existe entre l'oral et l'écrit. D'un certain point de vue, celui d'un récit entendu comme mise en oeuvre d'une structure de signification, les deux récits racontent la même histoire : l'anecdote du roman s'ouvre sur l'apparition d'une rivalité amoureuse entre deux adolescents, Denis Boucher et Jean Colin, ce dernier étant le premier à avoir connu la jeune et romantique Lise; elle se ferme sur la mort de Jean et sur la certitude de Lise d'avoir perdu à jamais celui qu'elle désirait, soit Denis. Cette rivalité entre deux amis d'enfance d'un quartier populaire de la basse-ville de Québec ne tourne cependant pas au meurtre... mais en cours d'anecdote la distance sociale entre les deux amis s'agrandit : Denis, le plus instruit des deux, décide d'écrire un roman. Écrit contre le goût du «romanesque» de Lise, ce roman est dit raconter de façon «réaliste» le quotidien du quartier et se terminer sur la mort de Jean. Il vaut à son auteur un prix littéraire et, parallèlement dans le réel de la fiction, Jean finit effectivement par mourir des suites d'une banale blessure à un genou, qui tourne à la catastrophe faute de soins appropriés — sa famille ne sait pas compter avec le savoir écrit qu'aurait pu procurer la consultation immédiate d'une simple encyclopédie médicale. Bref, dans le roman de Lemelin, le personnage de Denis anticipe la fin du roman de Lemelin; il en résulte la possibilité d'un événement qui autrement serait impossible et qui, on va le voir, permet de saisir plus facilement la dialectique entre une forme de l'expression et une substance du contenu.

Suite à l'obtention de son prix littéraire, quand la réalité est sur le point de rejoindre la fin imaginée dans son roman, dans un moment de vanité esthétique, Denis décide de faire un ultime plaisir esthétique à Jean sur son lit de mort. Comme il serait inconvenant d'aller lui lire la fin — par trop réaliste, dans les circonstances — de son roman, il griffonne à son intention une fin à l'eau de rose, qu'il convient de citer :

> Lise regarda ce Jean si merveilleux qu'elle avait ignoré parce qu'elle ne connaissait pas l'amour. Et maintenant qu'ils étaient tous deux, écrasant l'herbe longue de leurs corps heureux et qu'ils buvaient à pleine bouche la lueur des étoiles, ils comprenaient que l'amour le plus beau est celui qu'on s'avoue à la fin. (p. 331-332)

La réaction de Jean à cette lecture laisse momentanément Denis complètement décontenancé : au lieu d'être ravi, Jean le traite à deux reprises de «menteur». Il sait fort bien que Lise lui préfère depuis toujours Denis à cause de son instruction et il a par ailleurs compris, quelques jours auparavant, en lisant un livre médical qu'il allait bientôt mourir.

Pour saisir la portée de cet épisode qui sanctionne implicitement le contenu du roman de Denis — une forme réaliste —, il n'est pas vain de savoir que le récit de Lemelin est fait de deux parties, intitulées «Le cri» et «L'écho», et que l'écho est manifestement le «Menteur! Menteur!» adressé par Jean à Denis à la fin de la seconde partie. Le cri s'était produit à la fin de la première, dans des circonstances analogues, le mourant étant en l'occurrence le frère aîné de Denis, atteint d'une infirmité depuis sa naissance. Denis avait volé une poule à son frère et en découvrant le vol, celui-ci avait fait une crise qui allait lui être fatale; pour se faire pardonner, le héros avait imaginé lui faire un dernier plaisir en lui racontant que la jeune fille qu'il aimait allait venir le voir. Le cri de révolte avait alors été «Voleur! [pour la poule] Menteur! [pour la jeune fille]». C'est bien sûr la prise de conscience de la répétition, du cri à l'écho, qui sidère momentanément Denis quand il entend la réaction de Jean. Le lecteur du roman est ainsi tacitement mais clairement invité à entériner la différence entre le «cri» et l'«écho».

Pour y parvenir, il lui faut par ailleurs avoir à l'esprit que la mort du frère aîné avait été précédée de la décision du héros d'écrire un *roman*, un peu de la même manière que la mort de Jean est précédée du *succès littéraire* du roman de Denis. Le plus révélateur est bien évidemment que c'est la prise de décision au sujet de l'écriture qui allait conduire Denis à décider de voler une poule à son frère aîné pour avoir l'argent nécessaire pour «sortir» Lise en l'amenant à la haute ville, alors qu'il était initialement prévu qu'elle devait passer une soirée bien banale à jouer aux cartes chez Jean. Il vaut ici d'aller au plus près du texte : en cherchant désespérément où son frère aîné cache l'argent qu'il fait en élevant des poules, Denis met la main sur une lettre d'amour de leur père à sa future femme. La lettre en question conduit à l'équivalent du conte de la grand-mère dans le mythe, soit à un *quatrain* composé par le prétendant et disant, on l'aura deviné, son désir de sortir celle qu'il aime de son milieu. Je le cite :

> Quand je t'ai vu [sic] laver ces marches sursalies,
> Mon coeur tant assoiffé d'harmonies a pleuré,

> Là, de voir cette rose et cette mare réunies
> Échanger leur image et briser ta clarté. (p. 162)

Ce quatrain lui faisant réaliser que son père a raté son idéal de vie, Denis le *transcrit* et décide que lui ne fera pas la même chose, qu'il écrira. Puis, soudainement stimulé par sa décision, et convaincu que «l'argent allait venir» (p. 162), il décide de voler une poule à son frère[17].

Quand donc se produit, à la fin du roman, la *lecture* à Jean du manuscrit, il faut comprendre qu'au-delà de l'effet de surprise dû à la prise de conscience de la répétition, ce qui est en cause tient de la confirmation par celui qui va mourir du bien-fondé de la finale du roman. Que l'on me comprenne bien : je ne suggère pas que la lecture du manuscrit constitue dans le roman l'équivalent de la *transcription* du quatrain; ce qui dans le roman constitue l'équivalent de la scène du mythe où le père faisait exécuter les chants rituels dans une situation inappropriée est la scène où Jean découvre trop tard, en lisant la description de son cas dans une encyclopédie médicale[18], qu'il est atteint d'une maladie qui peut s'avérer fatale :

> Jean parcourait les lignes avec calme, convaincu d'arriver à une conclusion réconfortante. Soudain, ses yeux s'agrandirent ; il réfléchit, puis fébrile, relut la phrase : «L'arthrite peut être tuberculeuse.» [...] L'angoisse lui crispait le ventre, et la fièvre brûla son front, épaissit sa bouche. [...] Il dévora les lignes puis se mit à trembler.
> [...] La douleur qui sembla scier son ventre lui confirma son appréhension. Le livre n'avait pas menti et sa destinée d'homme restait fidèle à son but : raté jusqu'à la mort. (p. 288-289)

Quand donc, ensuite, Jean traite Denis de menteur, il le fait au nom de sa propre connaissance de son cas, connaissance qu'il a par lui-même acquise dans un livre. De la transcription (récriture) du poème à la lecture dans un moment inapproprié de l'encyclopédie, comme du rappel (récriture) du conte à l'actualisation dans un moment également inapproprié des chants rituels! Pas plus que les chants rituels n'étaient donnés comme un équivalent du conte de la grand-mère, l'encyclopédie médicale n'est donnée comme un équivalent du quatrain. Dans les deux cas, ce qui est en cause est la mise en rapport de contradiction d'une substance du contenu et d'une forme de l'expression. On voit mieux, une fois qu'on a lu le roman, une fois qu'on a vu que la sanction du récit prend son sens par rapport à la substance de contenu qu'est en l'occurrence l'*encyclopédie médicale*, que la mise en rapport — de contradiction — de deux plans n'est possible que syntagmatiquement : l'astuce du roman dans le roman constitue une preuve de ce que l'idée d'une structure de signification comme résultat d'un schéma qui ne serait pas énonciatif relève sans doute littéralement du mythe.

Il me paraît possible de conclure que l'hypothèse à laquelle j'en étais arrivé au sujet du mythe, à savoir qu'un récit abolit anecdotiquement la distance, par définition impossible à annuler, entre deux interlocuteurs, est confirmée par la lecture du roman de Lemelin. L'anecdote de la rivalité amoureuse entre Denis et Jean abolit fictivement cette distance en établissant une dialectique entre une forme de l'expression — le *quatrain* du père retranscrit par Denis — et une substance du contenu — l'encyclopédie médicale lue par Jean. Par son cri de révolte, Jean confirme négativement la pertinence du projet d'écriture de Denis. Le roman dans le roman illustrant à souhait que la prise de parole que constitue le roman de Lemelin est motivée de l'intérieur par la langue fictive, commune aux deux protagonistes, qu'elle construit. De là à prétendre que dans une société d'écriture la langue est la littérature, il n'y aurait qu'un pas... mais je me contenterai de revenir à mon point de départ .

En 1979, le *Dictionnaire* de sémiotique a proposé une vision des trois épreuves, différente de celle qui était pratiquée quinze ans auparavant dans l'analyse du mythe bororo; mais la proposition n'est toujours pas véritablement opératoire parce qu'elle continue d'être pensée en fonction de valeurs extra-langagières :

> Si aujourd'hui, les épreuves apparaissent plutôt comme des ornementations figuratives [...] leur emplacement les inscrit néanmoins dans les trois parcours narratifs qui constituent la trame d'un schéma syntagmatique d'une grande généralité. En effet, le schéma narratif constitue comme un cadre formel où vient s'inscrire le «sens de la vie» avec ses trois instances essentielles : la qualification du sujet, qui l'introduit dans la vie; sa «réalisation» par quelque chose qu'il «fait»; et enfin la sanction — à la fois rétribution et reconnaissance — qui seule garantit le sens de ses actes et l'instaure comme sujet selon l'être. (p. 244)

Si la sanction d'un conte instaure le héros comme sujet selon l'être, ce ne peut être que comme être de langage, comme sujet d'une langue, soit des possibilités langagières générées par le récit. Pour faire du schéma narratif greimassien un schéma généralisé, il conviendrait donc d'en faire un schéma énonciatif prenant aussi en compte le premier parcours narratif inhérent à toute prise de parole, celui du destinateur qui, on l'a vu dans le cas du mythe bororo, s'avère toujours déterminant pour les trois autres. Du coup, on serait aussi fidèle à la notion de schéma comme unissant deux termes contradictoires[19].

1. À moins d'indication contraire, les références à la sémiotique greimassienne seront tirées de : A.J. Greimas et J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage,* tome 1, Paris, Hachette, 1979. Les pages d'où sont tirées les définitions seront indiquées entre parenthèses, dans le texte.
2. On a simplement postulé que les plans fonctionnent parallèlement; ce qui est loin d'être évident, comme le démontre le groupe μ dans son récent ouvrage : *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 45-58.
3. J'utilise ici les termes du *Dictionnaire*, où non-A est le contraire de A, et non pas son contradictoire.
4. A.J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966. Les références à ce livre seront indiquées entre parenthèses, dans le texte.
5. Dans le célèbre n° 8 de la revue *Communications*, intitulé «L'analyse structurale des récits». Les références explicites à cette analyse seront indiquées entre parenthèses, dans le texte.
6. Bien qu'on utilise *Destinateur* avec la majuscule dans le *Dictionnaire* de sémiotique, je préfère conserver la minuscule pour éviter d'accorder un statut «spécial» à cette notion.
7. Dans le cadre du projet de recherche dirigé par Louise Milot au CRELIQ et portant sur la fonction des figures de l'écrit dans le roman québécois de 1837 à 1960 — projet subventionné par le FCAR et le CRSHC.
8. R. Lemelin, *Au pied de la pente douce* [1944], Montréal, Stanké, 1988. Les références à ce roman seront indiquées entre parenthèses.
9. Le jeune fils n'est pas en soi conscient de ce «danger de mort». Comme ce danger est un paradigme du danger qu'il y a, quand on est fils, à violer la femme de son propre père, il y a lieu de ne pas négliger le fait que le viol a lieu pendant que les femmes préparent justement l'initiation des jeunes fils.
10. C'est en venant chercher du feu chez la grand-mère que la seconde femme du père reconnaît le fils et amorce de ce fait la séquence «vengeance» où, cette fois, le fils va prendre l'initiative et se débarrasser de son père. La grand-mère, d'avoir reconnu son petit-fils, cautionne tacitement la fin de l'histoire.
11. C'est l'avertissement de la grand-mère qui perturbe l'ordre prévisible des événements. On aura en effet noté que des deux gestes a-typiques — le viol et l'avertissement — aucun n'est par lui-même à l'origine d'une rupture : en constituant le fils sujet d'un savoir, l'avertissement de la grand-mère est posé comme contradictoire du «contenu inversé» initial, à savoir la découverte par le père du coupable du viol.
12. Il faudrait chercher à savoir si l'idée de «conte» n'est pas toujours déjà liée à la réactualisation, dans un contexte différent, de la parole efficace d'un «autre».
13. Encore qu'il soit nécessaire de découper autrement que ne l'a fait Greimas cette séquence : le «retour du héros» ne concerne pas la seule reconnaissance du héros par la grand-mère, mais englobe aussi, en toute logique, la scène où le père fait comme si de rien n'était et reçoit son fils avec les «chants rituels» habituellement réservés au retour des voyageurs. En faisant de cette scène le début de la séquence vengeance, Greimas s'enlevait la possibilité de saisir le lien entre le «retour du héros» et l'aventure du «nid des aras» où le fils avait acquis une nouvelle compétence modale : en faisant comme s'il ne s'était rien passé, le père déniait littéralement la transformation de son fils!
14. On le voit mieux maintenant, en voulant faire du fils le destinateur-judicateur après avoir fait du père le destinateur-manipulateur, Greimas n'arrivait pas à départager clairement interaction verbale effective et récit en tant que simulacre d'interaction verbale.
15. Pour une définition plus précise de la notion de «figure de l'écrit», on consultera le texte de Louise Milot dans les actes d'un colloque sur la littérarité organisé par L. Milot et F. Roy en 1989 : *La Littérarité,* Québec, PUL, 1991, p. 2-10. On aura une idée plus complète de la méthodologie qui sous-tend le présent article, et qui a été développée dans le cadre du projet sur la fonction des figures de l'écrit dans les textes romanesques (CRELIQ, Université Laval), en consultant trois des articles publiés par les membres de cette équipe de recherche : L. Milot et F. Roy, «On Textual Reference to Writing and Its Correlations with Literary History», *Poetics Today*, vol. 12, n° 4, p. 713-728; F. Roy, «L'inscription du littéraire dans les textes de fiction : L'écrit dans *La Terre* d'Émile Zola», *Francofonia*, 16, Primavera 1989, p. 37-53; et L. Milot, F. Ouellet et F. Roy, «L'inscription de l'écriture dans *Marie Calumet*», *Voix et images,* vol. 16, n° 1, 1990, p. 80-95.
16. Une analyse plus exhaustive du roman en question paraîtra dans un collectif, dirigé par L. Milot et F. Roy, actuellement sous presse chez Nuit Blanche éditeur, qui fait le point sur les conclusions auxquelles nous sommes arrivés dans le cadre du projet sur les figures de l'écrit dans le roman québécois.
17. De la transcription du poème du père, comme solution au problème immédiat de Denis, à la confection d'un derrière neuf sur le modèle du conte de la grand-mère dans le mythe, on conviendra que l'analogie est éclairante! Et d'autant que dans le cas du roman on saisit mieux que c'est la forme poético-romanesque qui permet le passage de l'argent recherché à la poule qui finira par valoir de l'argent à son propriétaire. On pourrait également insister aussi sur le jeu avec le mot «poule»; je me contenterai de faire remarquer que, dans les deux récits, c'est bel et bien la «forme de l'expression» qui compte et qui constitue la nouvelle modalité qu'est en train d'acquérir le héros.
18. L'encyclopédie en question appartient en fait, on s'en serait douté, à la mère de Denis.
19. Cela exclurait par ailleurs la possibilité d'imaginer qu'un discours peut exister en tant que tel, tout en étant seulement l'actualisation de certaines parties du schéma narratif; ce qu'on a tendance à faire si on anthropomorphise les phases du schéma narratif non généralisé.

LE SCHÉMA NARRATIF ET LA STRUCTURATION DE L'ESPACE ANALYTIQUE

LOUIS DIGUER

À partir d'une perspective centrée sur le schéma narratif, nous proposons une relecture de l'histoire de la psychanalyse, depuis la théorie de la séduction jusqu'au récent concept d'« espace analytique ». Nous tentons de montrer qu'en ce qui a trait à l'interprétation et au fantasme, une bonne part du cheminement de la pensée et de la praxis psychanalytiques participe d'une prise de conscience de plus en plus fine du rôle du schéma narratif dans la constitution du discours et du sujet. Ces réflexions permettent de redéfinir le travail analytique et de préciser le statut épistémologique de la psychanalyse. Nous concluons en indiquant quelques voies de réflexion et de recherche qui, pour l'essentiel, vont toutes dans le sens d'une meilleure intégration de la psychanalyse, de la sémiotique et de la psychologie cognitive.

Working from a narrative scheme perspective, this article offers a re-reading of the history of psychoanalysis, from the theory of seduction to the more recent concept of «analytic space». The author attempts to show that, as far as interpretation and fantasy are concerned, much of the development of psychoanalytical thought and praxis has involved an increasingly subtle awareness of the role of the narrative scheme in the constitution both of discourse and the subject. These reflections lead to a redefinition of the analytical process and a clearer understanding of the epistemological status of psychoanalysis. In conclusion, several new avenues of reflection and research are suggested, for the most part, with a view to a better integration of psychanalysis, semiotics and cognitive psychology.

Le schéma narratif[1] traverse de part en part toute l'histoire de la psychanalyse. Dès les premiers travaux de Freud, il structure la théorie et la pratique psychanalytiques, tant il est vrai, comme on le découvrira plus tard, qu'il se trouve au point de jonction du réel et du fantasme. Longtemps passé inaperçu, son rôle dans le fonctionnement de la cure analytique a été peu à peu reconnu et, récemment, au détour de discussions sur la nature de l'interprétation et le statut épistémologique de la psychanalyse[2], c'est tout le problème de la définition de l'interprétation qui a été resitué sous l'éclairage du schéma narratif. Nous nous proposons de revoir ici les étapes cruciales de ce cheminement, puis de présenter quelques propositions contemporaines relatives au rôle du schéma narratif dans la structuration de la dynamique relationnelle qui se déploie dans l'espace analytique.

LE PARCOURS FREUDIEN

À l'époque où Freud ouvrit son cabinet de consultation, toute la pratique psychiatrique donnait l'impression d'avoir été calquée sur l'expérience de la perception visuelle. Les psychiatres examinaient les malades, observaient leurs comportements et décrivaient de façon minutieuse leurs symptômes dans l'espoir d'arriver à mettre au jour les causes naturelles de leurs maux[3]. Un tel diagnostic psychiatrique n'a évidemment rien d'une sémiotique puisque les relations entre les manifestations pathologiques et leur soi-disant signification ne sont pas un fait de langage, mais un fait de la nature, de la biologie ou de la physiologie (germe —> infection). C'est dans ce contexte que Freud prit la gageure d'écouter ses malades au lieu de les examiner, vraisemblablement parce qu'il avait soupçonné que les manifestations pathologiques pouvaient avoir un sens, c'est-à-dire, selon une terminologie actuelle, qu'elles pouvaient être l'expression d'une structure de signification. À partir de ce tournant décisif, Freud s'est laissé porter par les *récits* de ses patients, et on pourrait dire que la psychanalyse, en tant que méthode et mode d'écoute, est née véritablement à ce moment où Freud a pris le risque de se caler dans son fauteuil afin d'écouter les histoires de ses patients pour ce qu'elles étaient[4].

La première hypothèse freudienne relative à la constitution des psychopathologies et à leur traitement peut être résumée comme ceci : les hystériques souffrent de réminiscences et ils guérissent en se souvenant (Freud et Breuer, 1893-1895). Ceci revient à dire, d'une part, que le noyau pathologique de l'hystérie est le souvenir refoulé d'un événement réel désorganisateur et, d'autre part, que le travail thérapeutique vise à retrouver ce souvenir qu'on croyait perdu. Il est vrai que Freud savait alors que par le jeu des associations d'idées, du refoulement, des résistances et des fantasmes, tout un complexe peut se développer à partir de ce noyau initial; mais

à l'époque, on peut penser qu'il croyait tout de même encore qu'une névrose, aussi complexe soit-elle, ne peut être démantelée que lorsque le souvenir de l'événement traumatique refoulé reprend sa juste place dans le champ de la conscience (voir la lettre de Freud à Fliess du 25-5-1897, dans *La Naissance de la psychanalyse*, p. 180). Peu après, Freud affirma que cet événement traumatique initiateur de la névrose était toujours de nature sexuelle. Cette conviction personnelle devint la première grande théorie freudienne, la théorie de la séduction :

> Je pose donc l'affirmation qu'à la base de chaque cas d'hystérie, se trouvent — reproductibles par le travail analytique, malgré l'intervalle de temps embrassant des décennies — un ou plusieurs vécus d'expérience sexuelle prématurée, qui appartiennent à la jeunesse la plus précoce. Je tiens ceci pour un dévoilement important, pour la découverte d'un *caput Nili* [5] de la neuropathologie, mais je ne sais guère d'où partir pour poursuivre la discussion de cet état de choses.
>
> (Freud, 1989 (c1896), p. 162)

À ce moment du parcours freudien, le discours des analysants était donc entendu comme s'il n'était que le récit quelque peu déformé, il est vrai, mais essentiellement transparent et univoque (pour qui sait l'entendre!), d'événements réels bouleversants qu'il fallait élucider. Ainsi la tâche des premiers psychanalystes consistait-elle à trouver à travers les symptômes, les rêves et les actes manqués, les traces des souvenirs refoulés des événements réels traumatisants qu'il leur fallait reconstituer. En d'autres mots, leur tâche consistait à *reconstruire* les événements passés comme ils avaient dû être aux yeux du sujet au moment où ils étaient advenus. Freud qui, rappelons-le, fut passionné d'archéologie et d'histoire(s), abordait alors le psychique comme le ferait un archéologue : il proposait de fouiller les couches de la mémoire de façon méthodique afin d'en extraire les souvenirs et les affects qui sont censés être la preuve solide et indéniable de la réalité des événements qu'on tente de reconstruire et, par là même, la preuve irréfutable du sérieux de l'entreprise psychanalytique alors en quête de reconnaissance scientifique (Bowie, 1987).

Mais l'embarras dans lequel Freud se trouva dès après la formulation de sa théorie de la séduction — embarras d'ailleurs perceptible dans le précédent extrait — ne fit qu'augmenter avec le temps et, finalement, il l'emporta sur sa première théorie. Plusieurs raisons ont motivé ce changement de cap. D'abord, il y eut les déceptions, les échecs cliniques répétés et la fuite des patients qui semblaient pourtant le mieux se prêter à ce traitement. De plus, comme l'hystérie était très répandue et qu'elle n'avait pas épargné sa propre famille, Freud se voyait contraint d'affirmer envers et contre tous (et particulièrement envers et contre le souvenir de son père) qu'à peu d'exceptions près, tous les pères de Vienne étaient coupables d'agressions sexuelles auprès de leurs enfants[6]. Toute une polémique a même été ravivée récemment par la parution de lettres inédites de Freud à son ami Fliess, polémique qui remet en cause les raisons personnelles, voire défensives, qui auraient conduit Freud à abandonner à ce moment précis sa théorie de la séduction (Bloch, 1989). Nous ne pouvons nous attarder ici à ce débat passionnant; ce qui compte pour notre propos, c'est de relever que Freud a alors compris que, dans les récits de ses patients, il pouvait y avoir quelque chose d'autre à entendre qu'un simple compte rendu d'événements et que, en fait, les récits d'agressions sexuelles pouvaient être l'occasion de mettre en scène un fantasme et un désir inconscients. Ce que Freud commence donc à apercevoir, c'est que le discours narratif ne peut plus être considéré comme l'énonciation du souvenir d'un événement réel, mais plutôt comme la mise en scène d'un fantasme qui s'est développé à partir ou autour d'un événement.

Cette découverte mit Freud sur le chemin qui aboutit finalement à la théorie du développement ontogénique. Mais malgré cela, la sexualité infantile et le complexe d'Œdipe resteront toujours pour lui la matière première et nutritive dans laquelle le souvenir de l'événement traumatique s'enracine et se développe en fantasmes et en complexes de toutes sortes. En fait, Freud resta ambivalent toute sa vie, et rien ne changea vraiment quant à sa recherche d'un événement réel à l'origine de la névrose et du fantasme (Laplanche et Pontalis, 1985). D'abord il s'est intéressé, nous venons de le voir, à des événements historiques de la petite enfance et, bien sûr, à la façon dont ces événements ont alors été perçus et vécus. Toutefois, devant les doutes et la simplicité de l'hypothèse, et bien qu'il fût alors convaincu de l'importance du rôle du fantasme et de la sexualité infantile, il hésita à s'engager plus avant dans l'analyse de l'activité fantasmatique et préféra reculer dans le temps. Comme un archéologue, Freud creusa alors plus profondément et il trouva la « scène primitive », soit cet événement antérieur à l'individu et au fantasme, tant il est vrai qu'on ne peut dire si la scène primitive est réalité ou fantasme (*L'Homme aux loups*). Encore insatisfait de cette hypothèse, c'est enfin vers un passé préhistorique qu'en dernier ressort il dut se tourner, passé pré-individuel et phylogénique, véritable temps perdu où la horde primitive aurait assassiné le père mythique (*Totem et Tabou*). Freud aura ainsi sans cesse fouillé le passé, depuis la petite enfance jusqu'à un passé pré-historique et anthropologique, afin de « trouver quelque part un événement historique irrécusable, borne milliaire datée, qui puisse servir de fondement à son édifice théorique » (Viderman, 1982, p. 24).

Le schéma narratif était donc pour les premiers psychanalystes un instrument qui permettait de reconstituer l'événement traumatique (fût-il historique ou mythique), une forme qui organise d'autant mieux leur recherche, leur pensée et leurs interventions qu'elle se trouve déjà dans le discours des analysants. Mais il arrivait à Freud, comme à bien d'autres après lui, de ne pouvoir reconstruire de façon satisfaisante l'événement

traumatique parce que des souvenirs, des affects ou des informations demeuraient désespérément introuvables ou hors d'atteinte. Comme le ferait un archéologue ou un bon conteur, il lui fallait alors créer les morceaux manquants afin de véritablement *construire* les pans de l'histoire du sujet qui ont disparu. Mais dès le début, la distinction entre la reconstruction et la construction fut difficile à établir, puis elle s'amincit rapidement jusqu'à devenir à peu près inutile. À la fin de sa vie, Freud admit qu'en définitive, qu'on reconstruise ou qu'on construise l'histoire d'un sujet importe peu; ce qui compte, c'est de lui proposer un bon récit, soit un récit qui se tienne et qui colle aux événements connus (c'est le *tally argument*). Freud en a pour preuve ceci que, de toute façon, « une analyse correctement menée le convainc [l'analysant] fermement de la vérité de la construction, ce qui, du point de vue thérapeutique, a le même effet qu'un souvenir retrouvé » (Freud, 1937, p. 278). La vérité historique, si chère à Freud parce qu'elle lui semblait être un gage de valeur scientifique, se présente alors comme quelque chose d'inaccessible, comme un point de fuite qui recule dès qu'on tente un mouvement dans sa direction, comme un point en fuite dont l'éloignement n'empêche tout de même pas qu'il vectorise profondément tout le discours et son évolution. L'interprétation freudienne qui, jusque-là, devait être la reconstruction narrativisée d'un événement véridique, est en train de devenir peu à peu une explication narrative. Cette observation de Freud, qui fit basculer la vérité historique dans le champ du narratif, allait ainsi marquer le départ de la réflexion que nous poursuivons aujourd'hui. En effet, c'est comme si, à partir de là, les psychanalystes n'avaient plus à tenter de restaurer le passé en faisant tout en leur possible pour lui redonner son allure d'antan; leur travail interprétatif vise plutôt à relier logiquement et séquentiellement les souvenirs, les fantasmes, les affects, les rêves et les symptômes, et, s'il le faut, on n'hésitera pas à construire de toutes pièces les éléments qui manquent à la cohérence du récit (Roth, 1991). Le schéma narratif se présente alors comme une espèce de creuset où l'on fond ensemble les éléments reconstruits avec ceux qui ont dû être construits, afin de former un alliage solide, homogène et nouveau. Il donne ainsi à l'interprétation de la cohérence et de la vraisemblance et, ce faisant, il lui assure une bonne part de sa valeur thérapeutique.

Le schéma narratif est ainsi devenu un instrument indispensable à la praxis psychanalytique, bien que, pourtant, il ne fût alors jamais défini ni reconnu comme tel. Qui plus est, il traversa rapidement les limites du cabinet du psychanalyste pour se répandre dans tout le discours psychanalytique sous la forme d'études de cas, lesquelles sont de véritables récits des cures et des histoires de vie des analysants (*Dora* ou *L'Homme aux loups*, par exemple). Toute la culture psychanalytique s'est ainsi développée en un vaste corpus de récits qui se répondent les uns les autres, se confortent ou se contredisent. L'impact du schéma narratif sur l'élaboration des théories psychanalytiques fut tel que ces récits cliniques en vinrent à tenir lieu et place d'explications, comme si la cohérence d'un récit et ce qu'on appelle en anglais sa *verisimilitude* pouvaient suffire à le hisser au niveau de la démonstration scientifique.

LA VÉRITÉ NARRATIVE ET LA VÉRITÉ HISTORIQUE

Plus récemment, et surtout depuis les travaux de Grünbaum, Sherwood, Spence et les nombreux commentaires qu'ils ont suscités, ce problème « reconstruction — construction » a été reconsidéré tant et si bien qu'on a cru y reconnaître l'expression d'une confusion entre la vérité narrative et la vérité historique. Il est clair que l'interprétation freudienne est restée tendue vers la reconstruction de la vérité historique, laquelle était censée être la description exhaustive des événements tels qu'ils ont été vécus à l'époque par le sujet. Mais il est clair également que cette quête de la vérité historique ne pouvait être longtemps poursuivie parce qu'elle repose sur une conception tout à fait dépassée de la mémoire et du fonctionnement mental. En effet, on ne peut plus de nos jours envisager la mémoire comme le faisaient les associationnistes du XVIIIe siècle (Locke, Hume, Berkeley), qui pensaient qu'elle consistait en une collection d'images mentales inertes et particulières qui sont simplement réactivées lors de la remémoration. À l'heure actuelle, et en partie grâce à de nombreux travaux de psychologie cognitive, on reconnaît plutôt que la mémoire est une « connaissance active du passé » (De Schonen, 1974) et qu'un souvenir est une représentation mentale qui se construit à partir des perceptions, des connaissances et de l'état affectif passé et présent du sujet. La mémoire n'est pas une espèce de fichier de souvenirs figés, mais un ensemble de représentations mentales en constant développement. Il découle naturellement de cette conception *constructiviste* de la mémoire qu'on ne peut pas vraiment reconstruire un événement passé, un souvenir ou un affect, et qu'on ne peut jamais savoir ce qui s'est vraiment passé parce que la trame exacte des événements est perdue pour toujours, si tant est qu'elle ait déjà existé dans l'esprit du sujet. D'autre part, du côté de la psychanalyse, on a de plus en plus insisté sur le fait que de très nombreuses représentations mentales de nature fantasmatique ne peuvent jamais être reconstruites parce qu'elles sont l'objet du refoulement primaire. Le refoulement primaire peut être succinctement défini comme cette première censure qui empêche certains contenus psychiques de devenir conscients. De tels contenus fantasmatiques ne pourront donc jamais être remémorés puisqu'ils n'ont jamais eu place dans la conscience, et ils ne pourront jamais être reconstruits puisqu'ils n'ont jamais existé aux yeux du sujet, ce qui ne les empêche pourtant pas d'avoir une très forte influence sur le sujet (les travaux des psychanalystes kleiniens ont eu ici un impact décisif).

Le problème qui se présente, dès lors que l'on admet que la vérité historique est hors de portée, est non seulement de savoir en vertu de quoi l'interprétation psychanalytique peut avoir quelque effet thérapeu-

tique, mais de savoir comment on peut trouver une valeur épistémologique à une méthode d'exploration des phénomènes psychiques qui risque l'enfermement dans une espèce de délire qui expulse le discours hors du champ historique et réel. Autrement dit, et de façon plus précise : qu'est-ce qui peut fonder la valeur thérapeutique et scientifique d'une interprétation si ce n'est cette valeur de vérité historique que Freud n'a jamais vraiment voulu abandonner? Et Spence de répondre : c'est sa valeur de vérité narrative. Le fait qu'une interprétation s'inscrive dans un univers narratif lui donne une telle valeur qu'elle devient crédible et que, bientôt, elle devient la réalité :

> Narrative truth is what we have in mind when we say that such and such is a good story, that a given explanation carries conviction, that *one* solution to a mystery must be true. Once a given construction has acquired narrative truth, it becomes just as real as any other kind of truth; this new reality becomes a significant part of the psychoanalytic cure.
> (Spence, 1982, p. 31)

Le schéma narratif vient ici de se voir attribuer un rôle phénoménal : il n'est plus ce qu'il était pour Freud, soit cette forme commode et inspirante de mise en discours d'une interprétation, cette forme qui permet de reconstruire l'histoire d'un sujet, de créer les pièces manquantes et d'ordonner les éléments glanés au hasard des rêves et des actes manqués. Le schéma narratif est devenu pour Spence une structure de la pensée humaine si influente que lorsqu'elle se déploie largement dans un discours, elle donne au sujet une expérience esthétique d'une telle acuité qu'elle le convainc qu'il s'agit là d'une part de sa vérité. Selon Spence, le schéma narratif n'est rien de moins qu'une forme pure de parfait équilibre vers laquelle toute la pensée serait sans cesse tendue. En fait, le schéma narratif se voit ainsi établi au cœur même de l'identité humaine (Oppenheimer, 1988).

Cette façon de voir la psychanalyse permet, jusqu'à un certain point, de libérer l'interprétation des limites de la vérité historique. Il ne s'agit pas ici de nier l'existence du réel ou des événements qui s'y déroulent. Il s'agit plutôt de recentrer l'interprétation sur le fait que tout événement, tout souvenir, toute histoire ou toute théorie n'ont d'autre existence que celle que leur donnent les représentations mentales que nous en construisons. Il n'y a pas plus de sens à se demander si une interprétation est vraie, si elle relate exactement les événements, si elle contient la vérité historique ou la vérité d'une personne, qu'il n'y a de sens à se demander si la constellation de la Grande Ourse est vraie. Les constellations n'existent pas en dehors de notre perception et de l'ordre que nous créons pour pouvoir penser le cosmos. Le sens réside dans la mise en forme signifiante d'objets quelconques, et s'il est vrai que le monde existe, « *any subdivision of it into specific events is our doing, not nature's* » (Roth, 1991, p. 185). Cependant, si Spence a libéré l'interprétation de la métaphore archéologique et d'une conception épistémologique dépassée, il l'a complètement assujettie au schéma narratif, et les questions relatives à la façon dont agit l'interprétation se trouvent reportées sur celui-ci. Nous aurions préféré que Spence débouchât sur un processus psychologique plutôt que sur une structure statique et mystérieuse dont l'extraordinaire influence sur le fonctionnement mental reste tout entière à expliquer.

L'ESPACE ANALYTIQUE

Nous pensons qu'il est possible de sortir de cette impasse en reconsidérant l'interprétation, la (re)construction et le narratif à partir du concept d'espace analytique (Viderman, 1970). Disons d'abord que l'espace analytique se définit comme un lieu de langage. Nous entendons ici par « langage » un ensemble d'unités interreliables selon une combinatoire précise qui permet d'organiser notre expérience sensible. Le langage n'est donc pas défini ici comme une forme entièrement transparente, qui porte une signification sans y rien ajouter, mais plutôt comme une structure permettant d'organiser nos sensations et de leur donner une signification. Une telle définition implique que le langage jouit d'une certaine autonomie à l'égard des signifiés qu'à l'origine il devait désigner à des fins de représentation mentale et d'adaptation à l'environnement. Nous pouvons même dire que le langage a tendance à se clore sur lui-même et à fonctionner par lui-même sans trop d'égards à la réalité des signifiés qu'il doit représenter et organiser. Autrement dit, les signifiants ont tendance à se lier les uns aux autres selon la structure du langage, ses règles combinatoires et les attractions qu'exercent certains contenus. Il devient possible, dans une telle perspective, de comprendre que la psychanalyse n'a vraiment pas d'autres objets que le discours et le langage, et qu'elle se doit de s'intéresser avant tout, sinon uniquement, aux signifiants, soit à ces représentants psychiques qui se combinent avec plasticité et selon des structures langagières récurrentes et ce, souvent, sans trop d'égards à la réalité ni à la volonté du sujet. Partant, on peut dire que l'espace analytique est ce lieu de communication où l'on tente de reformer ou de donner enfin une forme signifiante à un ensemble brisé ou incompréhensible de signifiants. L'espace analytique est ainsi un lieu où l'on travaille à libérer le discours de ses zones d'opacité, ce qui revient à dire qu'il est ce lieu où l'on tente de libérer le discours de l'emprise du langage.

Cette nouvelle perspective qui, selon Roth (1991), engage un véritable tournant paradigmatique, permet de resituer les problèmes dont il a été question précédemment. En effet, à partir de ce point de vue, l'interprétation ne se présente plus comme l'exhumation de souvenirs et de représentations mentales figés d'événements bouleversants. Elle ne peut pas, non plus, être définie comme la mise au jour des fantasmes qu'a eus l'analysant en rapport avec cet événement. Et elle ne consiste pas davantage à exhumer du passé un discours qui se serait empêtré dans des mécanismes de défense,

ni à lui redonner la forme narrative pure et idéale qui se serait perdue dans les méandres de l'inconscient. Le concept d'espace analytique permet d'envisager les choses différemment parce qu'il repose sur l'idée que le refoulement n'ensevelit pas des unités de sens ou des signifiants, mais qu'il va à l'encontre de certaines combinaisons de signifiants, qu'il les fragmente, les déconnecte et les isole. Par conséquent, l'interprétation ne peut être définie ici que comme une mise en discours, soit comme une mise en forme cohérente, et dès lors signifiante, exprimable et enfin pensable, d'un groupe de signifiants qui avait éclaté sous le choc du refoulement et qui s'était resolidifié de façon plus ou moins autonome et spontanée en un ensemble bigarré et insolite. L'espace analytique s'offre à l'analysant et à l'analyste comme une large scène où peuvent s'exprimer ces signifiants que la parole interprétative tentera de rassembler en un récit cohérent. L'interprétation, dans l'ici et maintenant du champ analytique et de la dynamique transféro-contre-transférentielle, se présente ainsi non pas comme une parole qui retrouve le sens perdu, mais bien comme une parole qui crée du sens. L'interprétation n'est donc pas un discours herméneutique, mais plutôt un discours performatif, car elle crée le fantasme en ce sens qu'elle l'inscrit dans un langage qui fonde la seule réalité qu'on ne puisse jamais connaître (Viderman, 1970). Donner forme à l'informe, donner existence, par le discours, à ce qui n'en avait jamais eu, rendre l'impensable et l'inavouable enfin exprimable, voilà ce vers quoi est tendu tout le travail psychanalytique. L'interprétation ainsi redéfinie comme un faire-savoir est entièrement tournée vers le futur et elle n'a pas d'autre objectif que de manipuler l'analysant, que de produire en lui un nouvel effet de sens qui lui ouvre des perspectives jusque-là inespérées.

Tout ce que nous avons dit précédemment au sujet du schéma narratif en psychanalyse, que ce soit à propos de son omniprésence dans la littérature et les théories psychanalytiques ou que ce soit à propos de sa fonction apparemment indispensable dans la constitution du discours interprétatif qui fut tantôt reconstructiviste, tantôt constructiviste et qui est maintenant performatif, tout cela confirme le rôle organisateur exceptionnel du schéma narratif dans la pensée et le discours humain. Là où la dernière conception performative se distingue vraiment de celle de Spence, c'est qu'elle n'implique nullement que le schéma narratif soit unique en son genre et qu'il ait en exclusivité le pouvoir d'organiser la pensée et les fantasmes. Le schéma narratif n'est pas entendu ici comme cette forme parfaite vers laquelle toute notre activité mentale tendrait; il se présente plutôt comme une structure du travail interprétatif, soit une de ces formes qui peut permettre de rassembler ce qui était encore épars, indicible et, par le fait même, littéralement impensable. Le concept d'espace analytique est donc centré sur les processus mentaux et non sur les formes qui émergent de cette activité. Et même s'il ne fait pas de doute que la structure narrative a un rôle remarquablement important dans le discours qui se développe dans l'espace analytique, rien n'indique ici que des structures autres que la structure narrative ne puissent exister, et rien n'indique non plus que le schéma narratif, tel qu'on le décrit actuellement, soit une forme figée à jamais et commune à toutes les époques et à toutes les cultures.

La question de la valeur de vérité de l'interprétation ainsi redéfinie à partir de sa dimension performative ne se pose pas, elle n'a pas de pertinence et elle est impossible à vérifier. Il ne faut pas croire que nous requérions ici pour la psychanalyse un statut épistémologique particulier. Au contraire, nous sommes en train de dire que l'explication narrative qui est au cœur de l'interprétation psychanalytique n'est pas différente d'une explication scientifique. Un récit a quelque valeur thérapeutique parce qu'il est une bonne explication et, en cela, il n'est en rien différent des explications scientifiques qui sont acceptées un jour, dans une société et une culture données, parce qu'elles permettent à ceux qui les adoptent de mettre de l'ordre dans le chaos du monde, de décrire leur environnement et de donner du sens à leur vie.

> There are not two kinds of truths — those which our best theories affirm and some other kind. Statements about oxygen, for example, became true with Lavoisier; no measure of insight or assurance is added by insisting that such statements are, in addition, «true per se». There are only the truths of theory; any other characterization is vacuous. There is no need to posit a «something more» for psychoanalytic narratives to be about — no need, in other words, to populate the universe with Eagle's «reality of who the person is». Narrative explanations are accepted for fundamentally the same sorts of reasons as any explanations are — because they achieve our purposes, because they fit the accepted evidence, because they provide fruitful new lines of inquiry. (Roth, 1991, p. 190)

LE SCHÉMA NARRATIF, COMME VOIE D'ENTRÉE DANS L'ESPACE ANALYTIQUE

Si l'espace analytique peut être ainsi défini comme un lieu de narrativisation, il semble bien qu'une analyse de la structure narrative de ce discours ait de fortes chances de capter quelques-uns des phénomènes essentiels qui s'y déroulent. Pourtant, malgré tout ce que nous avons dit jusqu'ici, il n'est à peu près jamais question du « schéma narratif » en psychanalyse ou autour de celle-ci; il est plutôt question du « narratif » comme d'une forme si naturelle qu'on juge inutile d'en donner une quelconque définition. Le plus souvent, on voit dans le narratif un principe général d'organisation de la pensée et du discours; rarement y reconnaît-on une structure formelle qui pourrait être schématisée afin de servir à l'étude détaillée des formes narratives qui organisent le cours d'une psychanalyse. Ce n'est qu'assez récemment que des psychanalystes et des chercheurs américains se sont intéressés à l'analyse structurale du

discours narratif en psychanalyse (voir par exemple : Luborsky, Barber et Diguer, 1992). Habituellement, les grilles d'analyse qui sont appliquées dans ce genre de recherches ont été élaborées en fonction du corpus à analyser, bien que parfois elles aient été empruntées à la psychologie cognitive. Maintes fois déjà, on a observé la présence de structures récurrentes à travers les différents récits d'un même sujet. L'hypothèse posée et testée ici est que ces structures récurrentes manifestent une structure profonde et signifiante, soit une espèce de principe d'organisation qui subsume les connaissances de contenu, les sélectionne et les organise afin de mettre en scène, en filigrane de l'histoire de l'événement narré, une autre histoire en rapport avec le désir et le sujet du langage qu'il crée. Du côté de la psychologie cognitive, de nombreuses recherches empiriques ont permis de mieux comprendre la structure du schéma narratif et son rôle dans le traitement cognitif des discours narratifs. Mais nous avons expliqué ailleurs (Diguer, à paraître) quelques-unes des raisons qui nous font croire que les schémas narratifs développés au cours de ces recherches semblent ne rien pouvoir capter des phénomènes qui nous intéressent. Par exemple, ces modèles cognitifs entretiennent la confusion entre certains niveaux d'organisation du discours (les niveaux narratif et figuratif, entre autres) et la plupart d'entre eux n'offrent pas de structure exhaustive de classification des formes narratives.

Aussi croyons-nous que la psychanalyse et la psychologie peuvent trouver grand profit à se tourner vers un modèle de schéma narratif comme le modèle greimassien[7] qui est libre des défectuosités que présentent les modèles cognitifs. Il ne s'agit pas ici de vouloir réduire la praxis psychanalytique à l'application d'une grille d'analyse; les efforts que déploient deux personnes afin de donner du sens aux représentations et aux affects qui surgissent de leur relation transféro-contre-transférentielle ne sauraient être remplacés par une grille d'analyse extérieure sans qu'on se demande si cette substitution n'est pas motivée par le désir inconscient de fuir cette relation ou d'en nier l'existence. Mais nous croyons qu'une telle grille peut donner à la psychanalyse et à la psychologie clinique des moyens nouveaux pour localiser et classifier quelques-uns des phénomènes essentiels qui peuvent surgir dans l'espace analytique. Ce type d'analyse sémiotique a évidemment pour effet de mettre en évidence les caractéristiques narratives de ce discours, ce qui est voulu, compte tenu du rôle du narratif dans ce genre de discours. Il y a fort à parier, et c'est en fait notre conviction, que la longue expérience d'analyse de discours concentrée dans ce schéma puisse profiter aux psychanalystes qui y trouveront une nouvelle source d'inspiration et une invite à envisager les choses sous un angle qui puisse mettre en évidence des effets de sens encore inédits. Par exemple, nous pensons qu'il serait extrêmement profitable de s'intéresser à la relation dialogique interne qui se trouve à la fois au point de départ et au point d'aboutissement de toute narration. On sait en effet que le sujet narrateur, qui est l'actant de l'énonciation dans le récit, est un sujet de langage, c'est-à-dire un sujet créé par le langage, par le programme de quête et par le manque; ce sujet du désir, qui s'instaure lui-même en même temps que l'univers qu'il pose, n'est pas antérieur au discours, car en fait il naît du discours même. Vu sous cet angle, le discours narratif qui se déploie dans l'espace analytique se présente comme le pré(-)texte à l'affirmation de ce sujet de langage qui serait en relation subtile et fantasmatique de syncrétisme avec l'auteur, soit avec cette personne réelle et historique qui lui prête voix. Or, tenter l'analyse de ce sujet de langage et de désir, quelle que soit la façon dont on s'y prenne, n'est-ce pas en définitive tenter l'analyse d'une représentation de soi (ou d'une représentation narcissique) qui se manifeste dans une relation transférentielle? Du reste, ce sujet du désir qui est au fondement même du programme narratif (la relation d'état) n'est-il pas aussi celui-là même qui intéresse tant la psychanalyse? Et par ailleurs, que dire de la dimension pathémique et de la constitution de l'identité du sujet au cours des phases de manipulation et de compétence? On peut ainsi se demander si la valeur pathémique de l'objet est indicative d'une quête d'objet narcissique qui serait corrélative d'une relation objectale duelle. Il est aussi possible de s'intéresser à la caractérisation des relations du sujet d'état avec les autres sujets du récit afin de cerner la dynamique relationnelle (duelle ou triangulaire) dans laquelle s'insère le projet d'acquisition de l'objet-valeur. Tout cela consiste en fait à vouloir contextualiser les résultats d'une analyse structurale du récit, soit à projeter ses résultats dans un modèle de psychopathologie comme celui de Jean Bergeret (1974), par exemple. On pourra objecter ici qu'on donne l'impression de vouloir réduire un individu à ses représentations de soi et à son seul discours. On répondra en rappelant que, conformément à ce que nous avons dit à propos de l'espace analytique et de la construction de la signification, l'hypothèse est ici que l'individu se construit bel et bien dans son discours, qu'il s'y projette pour y contempler sa propre image qui, en retour, le convainc de son existence et lui donne de quoi fonder son identité.

---

1. Le « schéma narratif » auquel nous pensons ici n'est pas le modèle qui a été proposé et développé par Greimas. Nous nous référons plutôt à un modèle de psychologie cognitive qui rend compte, au niveau des structures cognitives, de la structure typique et définitoire du discours narratif. Cette structure cognitive constitue un principe de classement des informations qui organise au niveau profond les éléments du discours en les assignant à des fonctions qui s'articulent autour du passage d'un état à l'autre (Diguer, à paraître).

2. Nous pensons ici, entre autres, aux publications de Bowie (1987), Grünbaum (1980), Roth (1991) et Spence (1982).
3. Nous ne voulons nullement suggérer ici que cette façon de faire est aujourd'hui disparue.
4. On ne peut évidemment pas reconnaître dans ce court article la juste part qui revient à des contemporains, des prédécesseurs et des patientes de Freud.
5. Source du Nil.
6. Il n'est pas inutile de rappeler à ce propos que Freud était alors profondément perturbé par son auto-analyse et que son état ne fit que s'aggraver quand son père mourut en octobre 1896; c'est d'ailleurs le lendemain de l'enterrement qu'il vit en rêve cette fameuse inscription: « On est prié de fermer les yeux ».
7. Nos récents travaux en ce sens ont déjà été l'occasion d'observer à quel point il pouvait être intéressant d'appliquer le schéma greimassien dans le cadre de recherches en psychologie (Diguer, à paraître).

Références bibliographiques

BERGERET, J. [1974] : *La Personnalité normale et pathologique,* Paris, Dunod.

BLOCH, D. [1989] : «Freud's Retraction of his Seduction Theory and the Schreber Case», *Psychoanalytic Review,* 76 (2), 185-201.

BOWIE, M. [1987] : *Freud, Proust and Lacan. Theory as Fiction*, New York, Cambridge University Press.

DE SCHONEN, S. [1974] : *La Mémoire : connaissance active du passé,* Paris, Mouton.

DIGUER, L. [à paraître] : *Schéma narratif et individualité,* Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Le psychologue ».

FREUD, S. [1989] : « Sur l'étiologie de l'hystérie », *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Presses Universitaires de France (c1896), 147-180;
[1937] : « Constructions dans l'analyse », dans *Résultats, idées, problèmes,* tome 2, Paris, Presses Universitaires de France, 1985, 269-281;
[1956] : *La Naissance de la psychanalyse. Lettres à Wilhelm Fliess, notes et plans (1897-1902)*, Paris, Presses Universitaires de France.

FREUD S. et J. BREUER [1895] : *Études sur l'hystérie,* Paris, Presses Universitaires de France, 1956.

GAY, P. [1988] : *Freud. A Life for our Time,* New York, Norton.

GRÜNBAUM, A. [1980] : «Epistemological Liabilities of the Clinical Appraisal of Psychoanalytic Theory», *Noûs,* 14, 307-385.

LAPLANCHE, J. et J.-B. PONTALIS [1985] : *Fantasme originaire, fantasmes des origines, origines du fantasme,* Paris, Hachette, coll. « Textes du XXe siècle ».

LUBORSKY, L., L. BARBER et L. DIGUER [1992] : « The Relationship Narratives Told During Psychotherapy : New Observations About their Meanings», *Psychotherapy Research*, 2, 277-290.

OPPENHEIMER, A. [1988] : « La solution narrative. » *Revue Française de Psychanalyse,* 52, 17-35.

ROTH, P. A. [1991] : « Truth in Interpretation: the Case of Psychoanalysis», *Philosophy of the Social Sciences,* 21(2), 175-195.

SHERWOOD, M. [1969] : *The Logic of Explanation in Psychoanalysis,* New York, Academic Press.

SPENCE, D. [1982] : *Narrative Truth and Historical Truth,* New York, Norton.

VIDERMAN, S. [1970] : *La Construction de l'espace analytique,* Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1982.

POUR UNE NARRATIVISATION DE LA SITUATION LITTÉRAIRE

LOUISE MILOT ET JOSIAS SEMUJANGA

Cet article propose une lecture sémiotique de la séquence constituée par le texte de fiction, sa lecture critique, son insertion dans l'histoire littéraire, et ses relectures. L'hypothèse est à l'effet que le schéma narratif de la sémiotique greimassienne peut rendre compte de cet ensemble, permettant ainsi une représentation narrative de la «situation littéraire».

This article proposes a semiotic reading of the sequence formed by a fictional text, its reception by critics, its insertion in literary history, and its re-reading. The hypothesis presented is that Greimas' narrative scheme can be applied to this sequence, thus allowing for a narrative representation of the «literary situation».

PRÉLIMINAIRES

Par «situation littéraire», il faut entendre le positionnement relatif d'un certain nombre de Sujets — nous en identifierons quatre — qui déterminent le trajet du texte littéraire et sa place, à l'intérieur de ce qu'il est convenu d'appeler l'institution littéraire. Nous empruntons le concept de «situation» à Éric Landowski, qui l'a introduit dans le cadre d'une socio-sémiotique englobant tant le contexte et le texte que leurs rapports (Landowski, 1989a)[1]. L'avantage d'une mise en parallèle des définitions du texte et du contexte comme deux types de discours homologues est d'ouvrir la possibilité d'analyser le second ensemble dans les mêmes termes que le premier.

De ce point de vue, le concept de macro-texte sera retenu de préférence à celui d'institution et il en tiendra lieu. La notion d'institution en effet, dans la mesure où elle tend à envisager le phénomène littéraire en termes de rapports de pouvoirs et de pratiques sociales hiérarchisées, ne nous apparaît pas pertinente pour une prise en compte du même phénomène, comme nous souhaitons le faire ici, en termes d'écriture et de rapports langagiers.

C'est dire que dans sa façon de rendre compte des instances extérieures aux œuvres, le projet socio-sémiotique tentera de se démarquer des visées explicatives de la sociologie de l'institution littéraire. Partant, pour l'établissement de la signification du principe d'interaction entre texte et contexte, il privilégiera le caractère inévitablement construit de l'un comme de l'autre, visant ainsi à analyser ce qu'on pourrait appeler l'écriture des deux discours. D'où l'intérêt du concept englobant et intégrateur de *situation littéraire*, concept opératoire qui permet de construire, à partir de deux sous-ensembles déjà construits — texte et contexte —, un ensemble nouveau : le macro-texte.

La contrainte inhérente à une telle façon de voir les choses est la suivante : si l'on accepte que la saisie de la signification consiste à lire le contexte comme un discours et comme un texte, alors le contexte doit être sémiotisé (Landowski, 1989a, 1991). Les implications sont de deux ordres : comment, tout d'abord, la sémiotique peut-elle s'attaquer au contexte sans renier ses principes fondateurs? Et comment, dans un deuxième temps, sera mené concrètement ce travail de sémiotisatisation du contexte?

Pour saisir la problématique et le bien-fondé de la socio-sémiotique, il faut suivre l'évolution du projet sémiotique comme le procès de signification de tous les phénomènes linguistiques ou discursifs, la littérature n'en étant qu'un exemple. Dès le départ et en dépit des contraintes méthodologiques, la sémiotique «revendiquait implicitement le statut d'une théorie (et d'une

méthodologie) susceptible de rendre compte de l'éventail le plus large des formes de la production sociale du sens» (Greimas *et al.*, 1979: 5). La question majeure, actuellement, est d'analyser le discours au sens large — c'est-à-dire incluant le contexte des discours analysés jusqu'à maintenant — sans sortir du lieu de pertinence de la théorie sémiotique : l'immanence. Il y a quelques années, Greimas et Landowski envisageaient déjà pour ce faire,

> l'annexion progressive de corps très étrangers les uns aux autres, et relevant en règle générale de disciplines déjà "en place", *ce qui entraîne périodiquement la nécessité de reformuler le projet sémiotique global et surtout d'en situer les extensions particulières par rapport aux disciplines voisines.* (Greimas *et al.*, 1979: 5; nous soulignons)

En découle le pari actuel de la discipline, de plus en plus prégnant dans la pratique et dans l'analyse, et qui consiste à redéfinir le contexte de production en le situant «ni en amont ni en aval mais au cœur du langage» (Landowski, 1989a: 195). Envisagé comme un langage parmi d'autres, le contexte ne saurait avoir une primauté ni d'ordre logique ni d'ordre ontologique, car il n'est qu'un construit sémiotique (Landowski, 1991, 1989a). Au lieu d'établir une disjonction entre le texte et le contexte dans la saisie de la référentialité de l'objet — en l'occurrence la littérature —, il faut comprendre l'hypothèse de Landowski à l'effet qu'il convient d'analyser narrativement le macro-texte — texte et contexte littéraire environnant — comme un système investi de signification à la manière d'un texte[2] et donc comme un double construit.

Une fois dépassée la rupture discursive entre le texte et le contexte, une fois l'un et l'autre sous-ensembles homologués sous l'appellation englobante de macro-texte, le gain méthodologique apparaît clairement. Dans cette optique, ce que l'on appelle habituellement l'institution de la littérature est à inscrire dans la sémiotique du monde naturel et à homologuer à celle du texte, dans le cadre d'une intersémioticité de la référentialité des objets à l'intérieur de l'ensemble littéraire[3]. On peut considérer dès lors, pour emprunter les catégories de Hjelmslev (1969), que la situation littéraire peut être envisagée en termes d'usage — le texte — et de schéma — la littérature —, le travail consistant à établir les procédures de la sphère textuelle (l'usage) concernant l'organisation narrative d'une part, et les procédures de la sphère extra-textuelle (le schéma) de circulation des objets littéraires d'autre part, puisque dans ce cas, le texte littéraire, narrativement, est l'interface du macro-texte. Il est alors pertinent de postuler pour la littérature, qui est le discours qui nous intéresse ici, l'existence de deux ordres de sémiotiques : celle du monde naturel (le macro-texte) et celle du texte. En effet, à ce texte de second niveau qu'est le macro-texte, pourront être appliqués des modes d'analyse déjà mis à l'épreuve dans l'analyse des textes; d'où une rentabilité certaine de la procédure. Dans l'entreprise d'investissement du contexte que tend à développer l'École de Paris (Greimas *et al.*, 1979; Landowski, 1989, 1991), et qui jusqu'à présent est restée théorique, notre contribution prend ici une visée opératoire. Il s'agit de développer l'analyse des configurations macro-textuelles constituant le contexte à l'aide du schéma narratif utilisé dans l'analyse des textes[4]. En mettant en relief l'organisation d'un système de relations, notre propos vise à construire une autre façon de parler du texte littéraire et de son contexte, c'est-à-dire du lieu où s'élabore la signification de l'objet littéraire, ce à quoi correspondrait — nous en faisons l'hypothèse — la littérarité.

En dépit du fait que la situation littéraire bouge sans cesse, la représentation qui suit visera à représenter un moment achronique de ce mouvement.

PROPOSITIONS

Jusqu'à maintenant dans les travaux de notre équipe, le texte lui-même — il s'agissait du texte romanesque —, plus exactement l'irruption ponctuelle du texte romanesque dans le champ littéraire, a été considéré comme un «événement», ledit texte étant comparable à un énoncé requérant d'être pris en charge par le discours critique quel qu'il soit, celui-ci tenant alors lieu d'énonciation. Au-delà du fait évident qu'un texte littéraire est déjà en lui-même le résultat d'une mise en discours, ce qui suppose une énonciation de premier niveau, on pourrait considérer, à un second niveau et dans le cadre de ce que nous appelons ici le macro-texte de la situation littéraire, qu'un texte requiert, du contexte, une autre forme d'énonciation. En ce sens, un texte n'ayant pas suscité de commentaire n'aurait pas rejoint l'institution littéraire et n'aurait pas de pertinence (d'existence) dans ce contexte institutionnel (Milot et Roy, 1993, 1991).

L'objectif actuel est de reformuler narrativement ces mêmes relations du texte et du contexte, mettant l'accent cette fois sur la complexité du contexte, étant entendu que celle du texte nous a déjà passablement retenus au cours des dernières années[5].

Plutôt que de tendre à saisir le contexte globalement, sans distinction de ses éventuelles composantes, on s'attachera à circonscrire le mieux possible les trois principaux types d'interventions susceptibles d'être provoquées par les textes «littéraires», interventions qui ne sont qu'éventuelles en pratique, mais qui sont posées comme essentielles en théorie :

a) la *réception critique* immédiate du texte;
b) sa prise en compte par l'*histoire littéraire*;
c) ultérieurement, ses diverses *relectures*.

Chronologiquement, nous proposons de prendre en considération ces trois composantes contextuelles, à la suite de l'«ouverture» de la situation littéraire effectuée par le texte lui-même. Se construit ainsi la situation

littéraire, un ensemble macro-textuel rendu analysable du fait de sa mise en séquence, à la manière d'un texte. D'où le schéma suivant :

Texte	Réception critique	Histoire littéraire	Relecture
(1)	(2)	(3)	(4)

Avant d'entreprendre l'analyse narrative de cet ensemble, deux mises au point s'imposent. D'une part, il y a lieu de bien départager les positionnements relatifs et les caractères spécifiques de l'un et l'autre types d'interventions critiques dans le cadre de la situation littéraire telle qu'elle est linéarisée ci-dessus. D'autre part, de telles distinctions se situeront évidemment dans la foulée des recherches de notre équipe sur l'*inscription des figures de l'écrit* à l'intérieur des textes eux-mêmes[6], dans la mesure où c'est justement cette problématique qui sera comme déportée de l'analyse du texte vers celle des trois composantes du contexte. En d'autres termes, nous faisons l'hypothèse qu'il est possible, et qu'il peut être opératoire d'identifier, dans le fonctionnement des trois variables contextuelles de la situation littéraire, ce qui tient lieu d'*équivalent des figures de l'écrit* dans le fonctionnement des textes eux-mêmes.

LA SITUATION LITTÉRAIRE : UNE ENTITÉ NARRATIVE

Le défi étant de se représenter le contexte comme un discours narratif, de manière à pouvoir utiliser, pour l'analyse de ce contexte, les nombreux outils dont dispose déjà la sémiotique littéraire pour l'analyse narrative des textes, nous proposons de représenter la situation littéraire à travers le schéma narratif canonique en quatre phases mis au point par la sémiotique greimassienne pour rendre compte de la narrativité générale (Greimas et Courtés, 1979). Par hypothèse, le texte romanesque lui-même correspondrait dans cet ensemble à la phase de *manipulation*, la réception critique à la phase de *compétence*, l'histoire littéraire à la phase de *performance*, et les diverses relectures à la phase de *sanction*. Nous essayerons d'établir le bien-fondé de cette quadruple proposition. Signalons simplement qu'elle implique de ne pas réduire l'application du schéma narratif au contenu anecdotique et anthropomorphe d'un texte, mais de faire supporter par ce schéma la scansion du parcours énonciatif du texte tout entier[7].

1. L'*irruption d'un texte* éventuellement littéraire dans le champ aurait alors valeur de *manipulation.*

Cette première proposition ne devrait pas faire difficulté, puisque la considération de tout nouveau texte comme un événement (Milot et Roy, 1991) comporte déjà en principe l'idée de rupture et, partant, l'instauration d'un nouveau rapport Destinateur/Objet/Destinataire. Chaque texte coïnciderait avec la proposition d'un nouveau contrat de lecture, c'est-à-dire une réorganisation de valeurs d'écriture qui lui serait spécifique, attestant par le fait même de son appartenance virtuelle à la littérature.

La description de ce phénomène, qui fait l'objet de nos recherches depuis trois ans, a donné lieu à plusieurs analyses démontant et démontrant ce que nous avons finalement appelé la surdétermination du système de l'anecdote d'un texte (romanesque) par un système de *figures de l'écrit* qui structure un simulacre d'interaction verbale[8]. Celle-ci est alors à lier à la conception de l'écriture inscrite dans l'anecdote.

Pour reprendre ici la notion de référence interne introduite par Greimas dans le *Dictionnaire* (1979) et développée par Denis Bertrand (1991,1985), on peut dire que notre approche privilégie, pour l'analyse du texte littéraire, et du fait que la littérature, ultimement, renvoie au langage écrit, ce référent interne particulier qu'est la *figure de l'écrit*. Nous faisons l'hypothèse qu'il est opératoire de faire servir le même postulat à la description du triple contexte critique qui caractérise la réception de l'œuvre littéraire[9].

2. La *réception critique immédiate*, premier élément de la situation littéraire, correspondrait alors au temps de la *compétence* consécutive à la rupture déterminée par l'apparition du texte lui-même. En faisant état — dans le sens d'une acceptation ou d'un refus — du nouveau texte, en le commentant dans des organes de diffusion spécifiques, l'opération de réception critique assure un double relais.

En diachronie, elle assure (ou compromet) la liaison entre le nouveau texte et l'histoire littéraire : dotant le texte d'un savoir et d'un pouvoir-faire (ou d'un non-savoir et d'un non-pouvoir), elle le modalise en effet en fonction de la performance à venir, attestant ainsi de la réussite (ou non) de la manipulation — ce qui n'a bien entendu pas directement à voir avec le succès immédiat, commercial ou autre, du texte.

En synchronie par ailleurs, c'est-à-dire en elle-même — et c'est ce qu'il nous importe avant tout de cerner ici —, la réception critique immédiate assure le relais entre le nouveau texte et la conception de la littérature valorisée au moment où il apparaît, conception dont le critique est en principe le porte-parole représentant une collectivité plus ou moins large. L'examen sommaire des premiers textes de ce que nous appelons la réception critique immédiate d'un texte montre en effet que le rôle de l'article critique est essentiellement de positionner le texte, horizontalement en quelque sorte, et de l'articuler, pour l'y intégrer, au paysage littéraire contemporain de sa réception[10]. En cela, la réception critique immédiate procède des parcours de la schématisation : à partir des configurations structurelles internes de l'écriture du texte, elle articule celui-ci sur le macro-texte où les valeurs singulières des textes littéraires s'actualisent suivant les régulations particulières à une situation culturelle déterminée.

Pour la critique «à chaud», pourrait-on dire, le nouveau texte prend son sens et sa valeur de sa mise en rapport avec un réseau de figures de l'écrit bien situées dans le temps et dans l'espace, et qui, loin d'être des valeurs sûres et éternelles, sont les valeurs littéraires d'une époque. Même si ce système de référence n'est pas homogène, il faut présumer que les critiques contemporains empruntent à des éléments d'un même ensemble.

Dans un article de Lucien Parizeau sur *Les Demi-Civilisés*[11] et qui a paru en 1934, on peut présumer que les positions du critique concernant les qualités de «bon littérateur» de Harvey, l'absence de «portée morale» de son roman, la réaction plus positive que celui-ci aurait suscitée en empruntant la forme de l'«essai critique» — commentaires que nous homologuons à des *figures de l'écrit* de ce discours critique — ont à voir avec la conception dominante, au début des années trente, de ce qu'étaient une bonne littérature, la morale, et les genres littéraires. Même lorsque le critique convoque d'autres écrivains — dans ce cas-ci Montherlant, Bernanos, Mauriac et Baumann —, il faut bien voir que cette intertextualité est davantage synchronique que diachronique, c'est-à-dire qu'elle n'emprunte pas, contrairement à ce qu'il peut sembler de prime abord, à l'histoire littéraire comme telle, mais à ce que l'on pourrait considérer comme «l'état arrêté de l'histoire littéraire en 1934» (la présence de Baumann, un romancier moraliste oublié depuis, en est une manifestation particulièrement frappante).

Nous avons prétendu en (1) que du point de vue d'une lecture strictement littéraire, l'anecdote d'un texte romanesque ne doit pas être lue pour elle-même, comme une représentation plus ou moins fidèle d'un réel à reproduire, mais dans le contexte de sa surdétermination par un réseau de *figures de l'écrit* qui la contextualisent:

> Postulant à l'origine que les figures de l'écrit étaient porteuses d'une conception de la littérature, nous croyons maintenant pouvoir établir que la spécificité des textes romanesques tient plus exactement à ce que s'y structurent des possibilités de signification : en l'absence d'un interlocuteur immédiat, — ou plutôt préalablement aux réactions effectives qu'auront à propos des textes des interlocuteurs immédiats, — des figures de l'écrit y tiennent lieu d'un contexte venant saturer la motivation d'une anecdote. Ce qui met du coup en évidence que la vérité d'une fiction romanesque tient à l'arbitraire de l'écriture qui la motive.
>
> (Milot et Roy, 1993:12)

Il faudrait imaginer, dans le cas de la réception critique, un raisonnement analogue : chaque article critique commentant pour la première fois un texte mis en circulation — un texte virtuellement littéraire — ne doit pas être lu comme traitant plus ou moins directement de ce texte même, mais comme convoquant, par l'intermédiaire de ce nouveau texte[12], des *figures de l'écrit,* en interaction avec certaines *valeurs littéraires* de l'époque. C'est ainsi qu'on peut décrire la fonction de la réception critique à partir d'un réseau de *figures de l'écrit* qui lui sont propres, et qui surtout s'avèrent surdéterminantes par rapport au texte critiqué, c'est-à-dire qu'elles en sont le contexte de référence et en permettent la lecture. Le texte critique est ainsi validé à partir de ses références à l'écriture.

3. Le troisième volet de la proposition est à l'effet d'attribuer à la consignation du texte par l'*histoire littéraire* le statut central, dans la situation littéraire, soit celui de la *performance*[13]. Un tel choix a comme corollaire un parti-pris de valorisation de l'histoire littéraire au titre d'élément stabilisateur le plus significatif du contexte et de la situation littéraire[14]. Cette position cruciale, induite ici par hypothèse, amène à se demander, si on choisit de la soutenir, ce que réalise l'histoire littéraire, et ce qui la distingue spécifiquement de la réception critique immédiate, au-delà de ce qui apparaît une permanence plus forte, plus assurée et plus durable de ses jugements.

Il faut voir en effet, et la remarque peut surprendre à première vue, que l'histoire littéraire est peu préoccupée, au premier chef, de questions d'écriture et d'esthétique, beaucoup moins en tout cas que ne l'est la réception critique immédiate telle que nous l'avons considérée. Le propre de l'histoire littéraire, sa référence privilégiée en quelque sorte, et ce en quoi son activité serait spécifique à l'intérieur de la situation littéraire, serait à rechercher moins dans l'adjectif «littéraire» que dans le substantif «histoire».

Attribuer au Sujet producteur de l'histoire littéraire le rôle de Sujet opérateur de la performance de la situation littéraire revient dès lors à proposer que la fonction essentielle de l'historien de la littérature consiste à insérer le texte littéraire dans une diachronie, dans une «histoire» précisément; le Sujet à l'origine de la réception critique, nous l'avons vu, ajusterait plutôt le texte, en synchronie, aux discours culturels courants. On pourrait dire que l'historien de la littérature historicise l'état de la littérature tel qu'il le perçoit, en effectuant une mise en récit de ses éléments, un récit au second degré à partir d'écritures existantes : les œuvres de fiction. Il faut voir que l'ordre et le rôle attribués aux textes constitutifs d'une histoire littéraire donnée sont fonction de la vision de son histoire (et de son histoire littéraire) qu'à un moment donné une collectivité accepte de construire. Sont alors retenus les textes qui semblent prendre valeur de cause explicative, de moteurs ou de conséquences, dans une élaboration en mouvement, sinon forcément conçue en termes de progrès.

De ce point de vue, l'aptitude d'un texte à faire partie de l'histoire littéraire, si elle n'est pas absolument dénuée de rapport, dans la pratique, avec son succès immédiat, ne lui est pas, en principe, subordonnée. C'est ainsi que Mgr Camille Roy n'a jamais parlé, au fil des nombreuses rééditions de son manuel d'histoire littéraire, de *Marie Calumet* de Rodolphe Girard (1904), proposition d'écri-

ture dont on pourrait dire qu'elle ne cadrait pas avec sa conception de l'histoire (et de l'histoire littéraire) comme participant d'un projet de sauvegarde des valeurs du «patrimoine sacré de la langue française». Même avec l'éloignement de la condamnation de Mgr Bruchési, même alors qu'une transformation des valeurs littéraires ambiantes allait amener des historiens de la littérature comme Auguste Viatte ou Gérard Tougas à enregistrer, tout au moins, l'existence du roman de Girard, Camille Roy n'est jamais même allé jusqu'à intégrer ce roman à «son» histoire, fût-ce pour en motiver la non-valeur, comme plusieurs historiens le feront pour *Les Demi-Civilisés*, roman d'abord condamné lui aussi.

L'essentiel de l'activité de l'histoire littéraire, quand on y regarde de près, ne vise pas la construction des valeurs littéraires intrinsèques et intemporelles, mais la mise en place d'une programmation temporelle cohérente des œuvres du passé à l'intérieur de l'histoire culturelle générale, dans une optique téléologique. À cette opération de rationalisation, certaines œuvres peuvent servir, d'autres moins, d'autres pas du tout. On peut donner de ce fonctionnement un exemple récent : les avancées du féminisme et l'appropriation spontanée, tant par les historiennes que par les historiens de la littérature, des réalisations passées, et notamment littéraires, des femmes. Désormais, ce bloc est perçu comme essentiel au type d'histoire à construire, la valeur des textes relus n'étant pas en cause, puisqu'elle existait déjà, en principe. Aussi dirons-nous que pour l'histoire littéraire, c'est l'histoire comme concept essentiellement diachronique qui tient lieu de *figure de l'écrit* contextualisant le texte dont on peut dire que du fait qu'il existe, il lui est théoriquement soumis; à ce texte particulier, l'historien fait ou non une place, et il fait cette place-là.

La «mise en histoire» des œuvres finit par produire un résultat qui, aux yeux d'une collectivité culturelle donnée, coïncide pour elle avec la littérature et, dans le cas plus particulier d'une littérature nationale, avec *sa* littérature. Même si c'est évidemment d'un tel ensemble que proviennent en partie les «valeurs littéraires» qui serviront de référence à la réception critique ultérieure, cela n'enlève rien, toutefois, à la nécessité de bien distinguer les activités d'ordre synchronique du critique littéraire de celles d'ordre diachronique de l'historien de la littérature. Les deux ordres n'existent, sémiotiquement parlant, qu'en fonction des configurations macro-textuelles les englobant et permettant la circulation des textes vers leurs destinataires.

Pour faire son travail, le critique n'a pas besoin de l'histoire littéraire comme telle, mais de la littérature comme d'un *schéma* dont il convoque les *figures de l'écrit* en fonction de l'*esthétique* de l'époque. Alors que l'historien de la littérature s'appuie sur les documents de la critique pour choisir les œuvres qui répondent plus ou moins aux besoins de la construction de son récit historique.

4. La question de la *sanction* devient alors intéressante parce qu'elle amène à repousser d'un cran les limites de la situation littéraire, au-delà de ce qu'on considère habituellement comme l'épreuve ultime et décisive pour un texte, soit son intégration à l'histoire littéraire. Le quatrième volet de notre proposition vise à faire occuper cet au-delà par le phénomène des *relectures* ou des *nouvelles lectures*.

Dans cette façon de voir les choses, un texte pris en compte par l'histoire littéraire peu après son irruption dans le champ, et qui continuerait de l'être, mais qui en même temps n'aurait jamais été convoqué depuis pour relecture par la communauté des chercheurs, ou aurait cessé de l'être à partir d'un certain moment, serait un texte dont on pourrait dire que sa *performance* sur le plan de la théorie ne fait plus l'objet de *sanction*, en pratique, dans la situation littéraire actuelle[15].

Seule en effet l'opération de relecture, du fait qu'elle réactive ponctuellement un texte, serait susceptible d'en confirmer l'actualité littéraire au sens strict. Quand Gérard Genette (1991) propose qu'en ce qui concerne les œuvres littéraires du passé déjà consacrées par l'histoire littéraire le lecteur contemporain n'a plus rien à dire et ne peut plus rien y changer, il a bien entendu raison du point de vue de l'histoire littéraire. Quel historien de la littérature en effet oserait, au Québec, éliminer *Les Demi-Civilisés*? Pourtant, par la convocation ou non, aux fins d'une relecture, d'un texte par ailleurs consacré, le pouvoir de discrimination du «relecteur» existe bel et bien, dans la situation littéraire telle que nous en définissons ici les composantes et les particularités.

Entre 1934 et 1962 par exemple, dates à l'intérieur desquelles *Les Demi-Civilisés* étaient pourtant consignés par l'histoire littéraire, le roman n'a à peu près pas été commenté. Et lorsqu'il l'a été par la suite, nous verrons, à partir de trois exemples, que le phénomène n'avait pas à voir avec une plus grande adéquation du roman de Jean-Charles Harvey aux valeurs littéraires dominantes des trois époques. Bien plutôt, notre hypothèse suggère que le texte ainsi reconvoqué et relu installe une interaction avec ce que nous désignerons cette fois comme la «théorie littéraire» (au sens très large) de l'époque, et non pas ses «valeurs littéraires», comme dans le cas de la critique immédiate.

Nous empruntons nos trois exemples au DOLQ (Rousseau, 1980:343-349), à l'édition critique de la BNM (Rousseau, 1988) et à notre propre recherche (Milot, 1992). Dans les trois cas, *Les Demi-Civilisés* ont été remis en évidence, et ainsi en circulation, ce que nous assimilons à une sanction actuelle du roman. On remarquera cependant que ce qui contextualise la nouvelle lecture du roman est, successivement :

- un projet de *dictionnaire*, lequel, puisqu'il vise l'exhaustivité, ne peut que valoriser un livre comme *Les Demi-Civilisés*, immanquablement retenu par l'histoire littéraire et qui de plus a constitué un cas intéressant

de censure;
- un projet d'*édition critique* qui vaut au roman une nouvelle introduction, avec indication des circonstances de son écriture selon les lois du genre;
- notre recherche enfin, qui veut confronter les propos d'un roman à partir de son système de *figures de l'écrit* et les valeurs littéraires du contexte de la réception[16].

Encore ici et à son tour, la relecture, comme la réception critique et l'histoire littéraire, fonctionne à partir de l'interaction entre le texte relu et un réseau des *figures de l'écrit*, et de la surdétermination du premier par le second. Dans le cas des relectures, la contextualisation du texte relu se fait en fonction de l'état de la réflexion théorique en études littéraires au moment où se fait la relecture. En d'autres mots, les relectures en différé des textes du passé ne sont pas tant indicatrices d'une transformation de la signification du texte lui-même[17] que des transformations dans la définition de l'*objet des études littéraires*, et ainsi de nouvelles déterminations du lieu de pertinence des études littéraires, de décennie en décennie. En définitive, la relecture est une conceptualisation/théorisation de l'écriture et de la lecture faisant de la littérature un langage sur les objets/textes, leurs producteurs et leurs destinataires.

Au terme de cette tentative de prise en compte de la situation littéraire dans son ensemble comme un seul large discours, nous pouvons résumer notre proposition:

1. TEXTE LITTÉRAIRE/phase de *manipulation*
   Surdétermination de l'anecdote racontée par le système des *figures de l'écrit* inscrites dans la fiction textuelle;
2. RÉCEPTION CRITIQUE IMMÉDIATE/phase de *compétence*
   Surdétermination du texte commenté par le système des *valeurs littéraires* de la société contemporaine du texte;
3. HISTOIRE LITTÉRAIRE/phase de *performance*
   Surdétermination du texte à insérer par les contraintes et le sens de la *mise en récit* historique
4. RELECTURE/phase de *sanction*
   Surdétermination du texte relu par *les caractéristiques de l'objet littéraire* dans le cadre d'une théorie littéraire donnée.

POUR CONCLURE

On peut observer entre les quatre phases déterminées ci-dessus un jeu de relations que nous commenterons brièvement :

1. Par rapport aux phases (3) et (4), «ouvertes» au sens où elles peuvent être modifiées dans le temps, les phases (1) et (2) peuvent être dites «fermées» : le texte même des *Demi-Civilisés*, ainsi que sa réception critique immédiate sont de ce point de vue des ensembles figés une fois pour toutes.
2. Il existe par ailleurs un rapport certain entre la réception critique (2) et la relecture (4), toutes deux opérant une mise en rapport synchronique entre les marques d'écriture du texte littéraire et certaines valeurs de la société. Entre les deux, il y a une différence importante, toutefois. La réception critique tend à *socialiser* le nouveau texte : le travail du commentateur consiste dans ce cas, d'une part, à montrer en quoi l'usage particulier des structures internes en tant que schèmes littéraires sont conformes ou non à la conception de l'écriture d'une époque, et, d'autre part, comment une telle conception particulière convoque pour se fonder les catégories «universelles» de la littérature. La relecture, quant à elle, *relittérarise* plutôt le texte ancien, en montrant qu'il est de nouveau réactivable par le biais de points de vue scientifiques nouveaux. Par rapport à la critique immédiate, le processus de convocation des catégories littéraires s'inverse. C'est dire que la relecture est une reconvocation des *figures de l'écrit* à partir de l'usage que la communauté savante a fait (ou n'a pas fait) antérieurement de tel ou tel texte, et par les procédures de conversion, ces figures en tant que marques éventuelles et virtuelles, spécifiques du genre littéraire, se reversent dans le schéma: la littérature.
3. Enfin — et ce dernier regroupement paraît le plus éclairant —, les phases (2) et (3), processus d'intégration à des idées (idéologies) déjà en place, se distinguent des phases (1) et (4) d'où peuvent seuls venir la nouveauté, l'éclatement, la surprise, en regard de la spécificité d'usage des figures de l'écrit par un texte : le propos sur l'écriture et sur la lecture.

En effet, tant la réception critique (2) que l'histoire littéraire (3) tendent à rattacher les œuvres nouvelles à du connu, au schéma macro-textuel dans lequel circulent de manière générale les textes. Que ces œuvres soient jugées novatrices ou non, c'est néanmoins du mouvement «de l'extérieur» — que représente l'œuvre — vers l'intérieur — qu'est l'encyclopédie du critique ou de l'historien selon le cas —, que résulte le positionnement recommandé ou retenu.

Tout distincts qu'ils soient, par ailleurs, les mouvements des Sujets extrêmes de la chaîne ont au contraire en commun leur pouvoir de renouvellement : renouvellement de notre conception de l'écriture (de l'esthétique), dans le cas du nouveau texte, et renouvellement de la conception de l'écriture inhérente à un ancien texte, dans le cas d'une relecture. Au plan de l'analyse, l'opération, ayant pour centre le texte, quels que soient les objectifs des Sujets impliqués, critiques ou chercheurs, relève de la sémiotique du texte. De telles analyses relèvent des parcours de la singularisation de la signification littéraire de tel ou tel texte alors que les phases centrales visent la macro-textualisation/ schématisation de la signification du fait littéraire.

Aussi est-ce à dessein que dans la description des phases (1) et (4), nous avons utilisé le qualificatif commun de «nouveau» texte et de «nouvelle» lecture. Il y aurait quelque chose à la fois d'essentiellement contradictoire et de fonctionnellement similaire dans

ces deux phases. Surdéterminées par l'acte d'écrire en vue de montrer l'originalité du texte nouveau dans la phase (1) et de découvrir les faits d'écriture non encore révélés par différentes relectures d'un texte dans la phase (4), les deux phases extrêmes apportant le nouveau déstructurent l'ensemble de la situation littéraire en introduisant des schèmes susceptibles de provoquer une conception encore inconnue de l'esthétique.

Si on considère la littérature comme une praxis, la réception critique immédiate et l'histoire littéraire fonctionnent de façon intégrative par rapport au système : les *figures de l'écrit* convoquées sont reversées dans le système. Par l'introduction d'éléments nouveaux, le nouveau texte et les nouvelles lectures fonctionnent par contre de façon désintégrative et intégrative à la fois parce que surdéterminées par le «nouveau» tendant à déstructurer le système dans un premier temps et à le restructurer en l'enrichissant de ces «nouveaux» éléments à une étape ultérieure.

Ainsi, à partir des *figures de l'écrit* de tel ou tel texte, il est possible de comprendre les procédures qui régissent les configurations macro-textuelles dans lesquelles chaque texte circule. Après cette mise en place du parcours de la situation littéraire, le problème de l'existence/non-existence de la littérature apparaît comme un faux débat. La littérature existe tant qu'il y a des textes qui circulent. Conclusion triviale dirait-on, néanmoins elle rend compte des faits : la littérature est le lieu qui permet et autorise les discours sur l'écriture du texte. Ce n'est pas parce que le système implique plusieurs sujets — les textes, leurs destinataires et leurs procès — que l'ensemble littéraire n'a pas une pertinence spécifique : parler de l'écriture et de la lecture.

Les deux phases (1) et (4) sont intimement liées, car elles convoquent par sélection et actualisation des figures de la littérature dans leur fonctionnement : en tant que virtualité de l'écriture et en tant qu'objet d'étude. Les relectures et la réception critique d'un texte permettent d'en mesurer le degré de performance et, à partir de sa fréquence/non fréquence de convocation, d'en déduire le caractère littéraire/non-littéraire. Cette narrativisation de la situation littéraire laisse supposer que la littérarité résulte de la boucle réflexive constituée par les structures internes constituant la clôture d'un texte et les procédures de l'activité cognitive du *relecteur* relançant le débat sur l'écriture et la lecture des textes littéraires.

Tout se passe comme si la littérarité d'un texte éventuellement littéraire était liée au pouvoir/non-pouvoir-faire de tel ou tel texte à susciter le débat, par la médiation du critique ou chercheur, sur son écriture en tant qu'objet singulier et sur la littérature comme système. Peut-on conclure pour autant qu'un texte qui suscite plus qu'un autre le débat sur son écriture est plus littéraire et vice versa? La question mérite d'être nuancée; elle vaut cependant la peine qu'on la pose.

---

1. Dans les articles rassemblés sous le titre *La Société réfléchie*, Éric Landowski n'était pas préoccupé de l'ensemble «littérature» mais plutôt de la situation juridique, de la situation politique, etc. Lors du colloque sur *la littérarité* (Milot et Roy, 1991), il a accepté d'examiner l'extension du concept à la littérature (Landowski, 1991).
2. Dans la foulée de travaux de notre équipe qui utilisent abondamment le schéma canonique, mais dans la mesure où celui-ci facilite l'analyse des textes.
3. Réfléchissant sur les procédures de la construction de la signification entre le texte et le contexte, Éric Landowski prévoit, pour sortir du cercle binaire texte/contexte à propos de la référentialité du langage, un troisième type de procédures englobant le texte et le contexte : celles de l'ordre intersémiotique de la signification (Landowski, 1989b).
4. Il faut bien voir que la description sémiotique de la situation littéraire ne revient alors aucunement à dire le réel d'une manière nouvelle par rapport à celle des sociologues, voire d'une manière supérieure à celle-ci, mais, ce qui est bien différent, à rendre compte de la sémiotisation des effets de la réalité.
5. Voir *L'Inscription des figures de l'écrit. Relecture de romans québécois, des* Habits rouges *aux* Filles de Caleb. À paraître chez Nuit Blanche Éditeur (collection «Cahiers de recherche du CRELIQ», hiver 1993.
6. Par «figures de l'écrit», nous entendons la représentation, dans un texte de fiction, de l'écriture comme activité ou comme objet. L'intertextualité explicite en est une manifestation parmi d'autres. Parmi ces représentations, seules celles qui sont «inscrites», c'est-à-dire jouées comme déterminantes dans le déroulement narratif, sont retenues comme pertinentes.
7. Sur la pertinence d'utiliser le schéma canonique dans une perspective énonciative plutôt qu'énoncive, voir les travaux de notre équipe et, plus récemment, F. Roy, «Schéma narratif et énonciation», ici même dans *Protée*, vol. 21, n° 1, hiver 1993.
8. Voir des exemples d'analyses de ce genre dans *L'Inscription des figures de l'écrit. Relecture de romans québécois, des* Habits rouges *aux* Filles de Caleb.
9. Dans cette optique, il faut bien voir que les *figures de l'écrit* convoquées du schéma qu'est la littérature servent de contexte à la réception critique immédiate.
10. On peut dire que dans notre façon de définir le contexte jusqu'ici (voir ci-dessus), c'est surtout la réception critique immédiate que nous définissions.
11. Lucien Parizeau, «Le roman de Jean-Charles Harvey», dans *L'Ordre*, vol. I, n° 44, 1er mai 1934. On pourrait aussi comparer avec les articles de Berthelot Brunet ou de Claude-Henri Grignon parus dans le même quotidien, au cours du même mois.
12. Ce nouveau texte serait en quelque sorte l'équivalent de ce qu'était l'anecdote superficielle du roman.
13. On pourrait penser à première vue que l'histoire littéraire constitue plutôt la *sanction* de la valeur des textes par l'institution. Et dans un autre contexte de recherche, on pourrait tout à fait le voir de cette façon. Ce n'est pas ici le cas.
14. Au-delà de la possibilité de théoriser un tel choix, celui-ci est à lire du point de vue méthodologique en rapport avec les objectifs de la présente recherche : soit les liens

entre les propositions d'écriture formulée dans les textes dits littéraires, et la fortune de ces textes dans l'*histoire littéraire.*

15. Cette question d'une performance éventuellement sans sanction pose un problème de méthode que nous ne discuterons pas ici.
16. *Les Demi-Civilisés* présentent un cas intéressant (avec *Marie Calumet* et, bien moins vivement, *Angéline de Montbrun*), car l'écart entre les deux semble évident.
17. De toute façon, celui-ci peut être en un sens inépuisable, c'est-à-dire susceptible d'être encore plusieurs fois relu.

Références bibliographiques

BERTRAND, D. [1985] : *L'Espace et le sens*. Germinal *d'Émile Zola*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins;
[1991] : «Référent interne et littérarité» dans *La Littérarité* (sous la dir. de L. Milot et F. Roy), Québec, P.U.L, 163-178.

GENETTE, G. [1990] : *Fiction et diction*, Paris, Seuil.

GREIMAS, A.J. [1976] : *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil.

GREIMAS, A.J. *et al*. [1979] : *Introduction à l'analyse du discours en sciences sociales*, Paris, Hachette.

GREIMAS, A.J. et J. COURTÉS [1979] : *Sémiotique*. *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.

HJELMSLEV, L. [1969] : *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Mouton.

LANDOWSKI, É. [1991] : «Pour une problématique socio-sémiotique de la littérature» dans *La Littérarité* (sous la dir. de L. Milot et F. Roy), Québec, P.U.L., 95-119;
(1989a] : *La Société réfléchie. Essais d'analyse socio-sémiotiques*, Paris, Seuil;
(1989b] : «Du référent, perdu et retrouvé : Réponse à Mario Jori», *Revue internationale de sémiotique juridique*, 2, 6, 301-312.

MILOT, L. [1992] : «Le sens critique de la critique. Le cas des *Demi-Civilisés* de J.-C Harvey» dans *Critique et littérature québécoise* (sous la dir. de A. Hayward et A. Whitfield), Montréal, Triptyque, 31-37.

MILOT, L. et F. ROY [1993] : *L'Inscription des figures de l'écrit. Relecture de romans québécois, des* Habits rouges *au* Filles de Caleb, Québec, Nuit Blanche Éditeur, coll. «Cahiers de recherche du CRÉLIQ», (à paraître);
[1991] : *La Littérarité*, Québec, P.U.L.

ROUSSEAU, G. [1988] : *Les Demi-Civilisés*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal;
(1980] : «*Les Demi-Civilisés*, roman de Jean-Charles Harvey», *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome II (1900 à 1939), Montréal, Fides, 340-349.

ROY, F. [1993] : «Schéma narratif et énonciation. D'un mythe bororo au roman *Au pied de la pente douce*», *Protée*, vol. 21, n° 1.

LE SCHÉMA NARRATIF À L'ÉPREUVE

CLAUDE ZILBERBERG

L'objet de cette étude n'est pas à proprement parler le schéma narratif canonique, mais son exclusivité. Mettre en doute cette exclusivité conduit d'abord à un changement de point de vue : le schéma narratif ne doit pas être posé comme nécessaire, voire fatal, mais seulement comme possible; il est question de savoir comment ajouter — enfin — à la signification du schéma narratif une valeur. Dans la mesure où le schéma narratif a été placé par Greimas sous la surveillance des structures élémentaires de la signification, c'est l'exclusivité de ces structures élémentaires qui se trouve ici examinée. Enfin, la relativisation du carré sémiotique lui-même n'est pas assurément une opération innocente : elle demande que les ressorts logiques des structures élémentaires de la signification se retirent devant les ressorts figuraux du tempo, de la durée et de l'espace.

The object of this article is not strictly speaking the canonical narrative scheme, but rather its exclusivity. To question this exclusivity first involves a change in point of view : the narrative scheme does not have to be seen as necessary, or even inevitable, but merely as possible. One must then know how the *significance* of the narrative scheme acquires *value*. In so far as the narrative scheme is subordinate in Greimassian semiotics to the elementary structures of significance, it is these structures which are examined here. The relativization of the semiotic square is certainly not an innocent operation; it requires that the logic of the elementary structures of significance give way to the figures of *tempo*, duration and space.

Le but de toute science est de savoir conclure du constaté au possible [...].
Hjelmslev

La situation de la sémiotique greimassienne ne laisse pas à certains égards de surprendre : plusieurs des instruments qu'elle a proposés et éprouvés : carré sémiotique, pertinence des modalités pour la description des sujets ou des objets, schéma narratif, schéma actantiel, etc., ont diffusé hors de la discipline jusqu'à apparaître dans les manuels scolaires sans considération d'âge, tellement que les «petites têtes blondes» sont conviées à décider si la série des trois épreuves canoniques dans tel récit est complète ou non... Mais, dans le même temps, les sémioticiens eux-mêmes montraient, sans clairement indiquer leurs raisons, un empressement nettement moindre. Le carré sémiotique, jadis ornement ou péroraison obligés de toute approche sémiotique, semble en voie de disparition dans certaines provinces sémiotiques. Si l'on admet que la *spéculation* est au principe de toute activité sémiotique, laquelle n'a affaire, en dernier ressort, qu'à des valeurs exprimant des valeurs[1], la cote de ces concepts serait en baisse, tandis que d'autres, autrefois déprisés ou à peine soupçonnés, l'aspectualité, l'esthésie, la dissension-distinction figural/figuratif, le recouvrement prochain du sème par la figure, la part et la place qu'il convient d'accorder à la spatialisation et à la temporalisation, peut-être demain au *tempo*, etc., voyaient la leur s'élever. Le schéma narratif semble encore à l'abri des menaces, mais cette inexpugnabilité est-elle consistante ou apparente ? C'est ce que nous nous proposons superficiellement d'examiner.

1. LE MOMENT ÉPISTÉMOLOGIQUE

Nous aimerions d'abord montrer que le schéma narratif [2] est, eu égard à l'épistémologie dont la sémiotique greimassienne se réclame et qui pour l'essentiel est hjelmslevienne, en défaut sur plusieurs points.

1.1 *Point de vue et structure*

Réfléchissant sur la continuité linguistique et ses aléas inévitables, Hjelmslev écrit dans *Le Langage* :

> Dans le domaine scientifique, on peut très bien parler de résultats définitifs, mais guère de points de vue définitifs. La linguistique classique du XIXe siècle a obtenu des résultats définitifs concernant la parenté génétique des langues. [...] Mais nous les exposons ici en les adaptant aux nouveaux points de vue et en les plaçant dans une perspective un peu différente de celle dans laquelle ils furent découverts [...]. [3]

Sous ce patronage, le schéma narratif dérivé de Propp peut être enregistré comme un «résultat définitif» et

si la scientificité consiste à discerner des régularités vérifiables, et pour les sciences dites humaines, des régularités signifiantes, le schéma narratif peut être reconnu comme authentiquement scientifique. Le fait est suffisamment rare pour qu'on le signale d'entrée.

Mais ce même patronage impose la question : à quel point de vue le schéma narratif est-il envisagé? Aussi longtemps qu'une réponse n'a pas été fournie, nous sommes en présence d'un *syncrétisme* non résoluble (Hjelmslev) du «résultat» atteint *et* du «point de vue» implicite, à moins d'entretenir l'illusion de l'«en soi». La théorie étant prise dans la langue, elle est susceptible des mêmes accidents. Cependant, la relation du «point de vue» à l'objet n'est pas claire. Si nous rabattons le concept de structure, entendue canoniquement comme relation d'une variable à sa constante, nous sommes tenté d'identifier l'objet à la variable et le «point de vue» à la constante qui contrôle cette variable. Cette façon de traiter n'est pas trop conforme aux habitudes de la secte, mais elle est assez proche de l'attitude de Saussure relative au primat du «point de vue» sur l'objet, tel qu'il ressort des indications données par E. Benveniste[4]. Du point de vue opératoire, cela revient à admettre que le schéma narratif est «vu» à partir des structures dites profondes, que pour l'essentiel la direction assumée par les structures profondes est suffisante pour rendre raison de la progressivité des structures narratives de surface, que ces structures narratives de surface monnayent, distribuent les structures profondes, ou encore que ces dernières concentrent, résument, ramassent le contenu épars des structures narratives. Le concept de «transposition», que la préface de *Du sens* s'est efforcée de dégager, aurait pour ressort l'élasticité, l'immanence de la sémiosis puisqu'elle aurait pour bornes de son parcours la concentration et le développement, et la réversibilité de l'orientation. Mais qu'il soit sage de considérer les structures narratives à partir *des* structures profondes ne signifie pas qu'il faille les considérer exclusivement à partir de *telles* structures profondes. Autrement dit, l'universalité du schéma narratif est doublement conditionnelle : elle a pour assiette l'universalité des structures profondes, mais si cette dernière n'était pas telle qu'on la suppose ou bien d'un autre ordre, cet ajustement porterait, par solidarité de structure, également sur le schéma narratif. En second lieu, l'universalité du schéma narratif repose sur un axiome non déclaré : l'*exclusivité* des structures profondes. L'universalité, toujours de fait, jamais de droit, est une violence puisqu'elle repose sur une exclusion inavouée, sans doute pour partie inavouable.

1.2 *Condition et structure*

Une des forces de l'épistémologie hjelmslevienne tient, nous semble-t-il, à sa concordance avec l'épistémologie générale, et par voie de conséquence avec la démarche analytique élémentaire, voire ordinaire. Selon les premiers chapitres des *Prolégomènes,* «fonction», «analyse» et «déduction» sont, pour paraphraser Baudelaire, «des termes égaux et convertibles» qui ne diffèrent que par le point de vue, c'est-à-dire les conditions d'application. Or, précisément, dans l'étude intitulée «La structure morphologique», on peut lire : «La grammaire générale est faite par la reconnaissance des faits réalisables et des conditions immanentes de leur réalisation»[5]. Il avait été bien soupçonné, notamment par P. Fabbri, que le conte merveilleux étudié par Propp était une «variété» dans la dépendance d'une condition figurale : la clôture sur elle-même de la communauté et la quantité finie des biens disponibles[6]. Nous sommes en présence d'un univers à la fois intensif et rétensif, ou encore en présence d'une «singularité» que la mise en procès, la mise en discours ensuite déploieront, mais sans que pour autant le partage entre «réalisable[s]» et «condition[s] de réalisation» apparaisse avec la netteté souhaitable.

L'approche de Lévi-Strauss, qui, semble-t-il, a «hanté» Greimas, est justiciable du même reproche. L'étude fameuse intitulée «La structure des mythes» fait délibérément, méthodiquement même, l'impasse sur la distinction entre «réalisable» et «réalisé» puisque «[n] ous proposons [...] de définir chaque mythe par l'ensemble de toutes ses versions»[7]. Le mythe est situé «hors conditions» alors que son objet est aussi l'évaluation de l'incidence des conditions sur une proposition de sens.

1.3 *De la tensivité à la complexité*

Le troisième manquement tient au primat de la tensivité, ou ce qui revient au même : aux réquisits de la complexité. Parmi les points qui ont retenu l'attention des maîtres du structuralisme et suscité des clivages souvent regrettables, il convient de mentionner l'interrogation suivante : les termes complexes doivent-ils être pensés à partir des termes simples ? ou bien l'inverse : les termes simples sont-ils des avatars des termes complexes ? La fréquence supérieure des termes simples, leur stabilité, la netteté des polarités ont fait prévaloir les termes simples. De façon inconséquente. En premier lieu, c'était reconduire le dualisme, à la longue intenable, de la qualité et de l'intensité et admettre que les termes simples fussent dénués d'intensité! En second lieu, le terme simple serait en raison de sa compacité foncière insécable, c'est-à-dire indéfinissable ! Brøndal lui-même, qui a insisté sur l'importance des termes complexe et neutre d'une part, sur les dominances d'autre part, donne les uns et les autres comme des constats empiriques, sur le mode du *«il y a...»*. Dans le dessein de satisfaire l'*homogénéité*, il paraît préférable d'assimiler le terme simple au terme complexe et de formuler le terme simple comme un cas particulier de complexité : tous les termes sont complexes, y compris les simples, mais ils ne le sont pas de la même façon. La complexité tient à la coalescence d'un programme et d'un contre-programme susceptibles de valeurs (ou de valences) graduables. Les termes simples tiennent leur éclat du fait que le programme, ou le contre-programme selon le cas, présente une valeur *nulle*. On peut supposer que dans le terme complexe les valeurs s'équilibrent, que dans les

dominances l'une l'emporte sur l'autre. La linguistique et la sémiotique ont mis en avant le concept de *direction*, mais ont méconnu qu'il demandait son couplage avec celui de *gradation*.

Le corollaire épistémologique de cette «mise sous tension» concerne la manifestation : toute fonction étant tensive, c'est-à-dire associant un programme et un contre-programme, la tension qui oppose et compose les fonctifs l'un à l'autre est également internée en chacun des fonctifs. De fonctif à fonctif, la tension sera dite à l'état «diphtongue», en chacun des fonctifs à l'état «symphtongue». Ainsi le récit peut (doit ?) s'opposer à lui-même : P. Ricœur, lecteur du *Maupassant* de Greimas[8], observe, non sans sagacité, que cette analyse demeure incomplète et que cette lecture axée sur les «récurrences» et les «permanences» devrait en somme être dédoublée en vue d'intégrer le «développement d'une amitié», «une amitié en croissance», l'«approfondissement d'un pacte d'amitié entre nos deux pêcheurs». À ce seul titre, la poétique du sens est proche du «*compte total en formation*» évoqué par Mallarmé dans les derniers traits du *Coup de dés* : si le *faire* et le *défaire* sont conjugués ensemble, si rien ne se fait, ne se dresse sans que simultanément et «co-localement» quelque chose ne se défasse, ne s'abîme, alors le jeu des valences est susceptible de projeter trois régimes narratifs : d'une part, un régime positif d'émergence ou d'ajout, un régime négatif d'anéantissement ou de diminution et, d'autre part, un régime mixte équilibrant ajout et diminution.

Au passage, relevons que la distance entre la sémantique et la rhétorique s'amenuise avantageusement : «la noirceur secrète du lait» chère à J. Audiberti ou «Achille immobile à grands pas !» saisi par Valéry interrogent autant la sémantique que la rhétorique. À cet égard, parmi les nombreuses contributions de Jakobson et de Lévi-Strauss, il convient de mentionner l'attribution des termes à la sémantique et celle des opérations à la rhétorique.

Cette généralisation du terme complexe ne relève pas seulement du caractère arbitraire de la théorie (Hjelmslev) : l'adéquation y trouve également son compte. Un auteur bien éloigné de l'approche structurale, V. Jankélevitch, identifie le «*charme*» de la musique comme affrontement de «deux affirmations contradictoires qui se briseront l'une contre l'autre en s'entrechoquant. [...] impalpable coïncidence des opposés, [...]»[9]. L'oxymoron, fuyant l'excentricité qu'on lui prête, devient la figure matricielle, générative, et une oreille exercée, compétente est en mesure de discerner des «vitesses lentes» non moins que des «lenteurs vives» :

> [...] comment retrouver, par exemple, à travers les contradictions déroutantes d'une métronomie essentiellement évasive et ambiguë, cette vélocité moyenne, cette *vitesse tranquille* dont le nom est *allegretto* et qui est le tempo fauréen par excellence ?[10]

Et pour l'auteur, toutes les dimensions de la musique sont susceptibles de cette régulation tensive : «On trouve souvent, chez Fauré, et par exemple dans le Requiem, des crescendos qui aboutissent à un *piano* [...]»[11] .

Le troisième manquement du schéma narratif à l'épistémologie dont la sémiotique se réclame peut être maintenant précisé : le schéma narratif, s'il rend compte des coexistences (syntagmatiques), ne rémunère pas les alternances (paradigmatiques) réglant ces mêmes coexistences[12]; en termes plus généraux, il dégage le *nécessaire*, mais non le *possible*; mais en insistant sur un certain déterminisme[13], il détourne en partie la sémiotique de la tâche qui est la sienne, à savoir l'inventaire des possibilités schématiques, seules à même de rendre compte de la diversité des cultures, de leur improbable invention et de leur certaine précarité. Le schéma narratif n'est pas dissociable d'une «phonologisation de la sémantique»[14] puisqu'il reprend à son compte, en fait sinon en droit, la prédilection de la phonologie pour les relations de contrariété. La discussion sur le carré sémiotique a été vive quant à la légitimité, d'un point de vue logiciste, de l'implication de *non-*s_1 à s_2, mais plus grave nous semble le fait qu'aucun parcours intéressant les termes complexe et neutre, aucune excursion en direction de ces termes n'aient pu — sauf erreur de notre fait — être proposés. La nécessité *dessillante* du schéma narratif devient, selon une logique monotone, *aveuglante* puisque le schéma narratif, au lieu d'être tenu pour *un* résultat, était promu comme *le* résultat. La transitivité foncière de la dimension cognitive était suspendue. La validité locale — et incontestable — du schéma narratif a été modalisée comme «universelle», donc régissante et étendue, sous cette condition ou ce défaut de condition, à toutes les organisations narratives.

La schématisation du schéma narratif est donc formellement exigible. Elle demande dans un premier temps au moins son dédoublement[15] à l'instar de ce qui se passe pour toutes les grandes catégories reconnues opérantes : aussi longtemps que nous ne disposons que d'*un* schéma narratif, nous demeurons, selon une analogie admissible avec la visualité, trop proche de l'objet pour être en mesure de le bien voir; dans un second temps, le discernement de l'inflexion introduite par les conditions de réalisation. Autrement dit, la catégorisation — et la «tensivisation» qu'elle implicite — et la contextualisation du schéma narratif devraient permettre sa différenciation et la formulation de propositions typologiques.

2. CERTITUDES ET INCERTITUDES DU MODÈLE

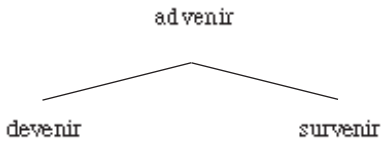
Si le schéma narratif est donné comme la voie royale de la narrativité, ce dernier comporte d'autres dimensions. Nous nous proposons d'examiner celles qui sont indiquées par *Sémiotique 1* et la relation du schéma narratif greimassien au modèle proposé par Lévi-Strauss dans l'étude déjà indiquée.

2.1 *Un modèle plurivoque?*

Selon l'épistémologie du possible, qui devrait être celle de la sémiotique, l'aboutissement d'un effort de connaissance est duel, c'est-à-dire qu'aucune caractéristique de structure ne saurait être posée sans que son corrélat, telle son ombre, ne se profile aussitôt. La lecture, délibérément critique, de *Sémiotique 1* laisse assez clairement apparaître, nous semble-t-il, les préférences axiomatiques de Greimas à ces dates. En respectant l'ordre des considérations adopté dans l'article lui-même : pertinence de la progressivité dans la consécution des épreuves, primauté de la succession, de la séquentialisation sur la direction, prise en compte de la composante spatiale et impasse sur la composante temporelle, prédominance des composantes pragmatique et modale exprimée par le «manque» et la «liquidation du manque», couplage du principe polémique et du principe contractuel, relégation du Destinateur dans les séquences enchâssantes, c'est-à-dire initiale et finale.

La pertinence de ces données pour la description est ambiguë : qu'elles s'appliquent à une sous-classe de contes, celui du «tueur de dragons», sans doute, mais à tous les contes comme le pensait Propp désireux, selon ses propres termes, de «reconstruire la proto-forme du conte merveilleux»? Certainement non, et ce résultat peut être projeté pour ainsi dire *a priori.* Nous aimerions reprendre un à un, de façon brève, les points mentionnés dans le paragraphe précédent :

• *pertinence de la progressivité* : il est significatif que ce point soit produit le premier et avec une assurance certaine. L'expression de «progrès narratif», si elle n'apparaît pas expressément, est convoquée dans l'article «parcours narratif». Il est fait choix de la catégorie du *devenir* et cette dernière institue moins, sans doute, «un sujet selon l'être», ainsi qu'il est dit, qu'un sujet selon l'attente. Ce faisant, elle ne se contente pas de décrire et d'enregistrer, mais elle légalise un fonctif sans poser la fonction qui le contrôle : ce devenir, muni de son *tempo* propre, à savoir la *lenteur*, ne vaut que par sa relation avec le *survenir*, c'est-à-dire la valeur critique de *tempo* susceptible d'affecter le sujet, cette fois, selon la *surprise*, sinon la *stupeur*, et non plus selon l'attente; enfin l'on peut proposer comme fonction : l'*advenir*, soit :



Sous ce seul rapport, le schéma narratif est adéquat à l'objet qu'il se donne, à savoir la description de l'effervescence des relations dans les récits fondés sur l'option du devenir, mais il présente dès lors, comme on dit, les défauts de ses qualités, c'est-à-dire une inaptitude virtuelle à aborder les récits fondés sur une option différente, à savoir le survenir, le revenir, voire la combinaison des deux[16].

• *primauté de la séquentialisation sur la direction* : ce dernier concept est assurément l'un des plus importants pour l'épistémè contemporaine. Sous des dénominations différentes, la plupart des théories, qui comptent ou qui durent, l'intronisent sans prendre la peine de situer l'option qui est la leur. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous avons le sentiment que le concept de direction est justiciable d'un syncrétisme, d'une intentionnalité, ou d'un projet, et de la division, de la segmentation, implicitée dans la séquentialisation. Sous cette condition, la direction fait valoir la composante modale, régissante d'un complexe tandis que la séquentialisation prend en charge, elle, la composante régie, expressive de ce même complexe — à déterminer. À la direction, nous confierions volontiers l'élan des m*odulations*, à la séquentialisation le rythme des *accents*. Du point de vue actantiel, la direction convoque et préserve le destinateur et la séquentialisation le héros. Le problème sémiotique, qu'il s'agisse du plan du contenu ou de celui de l'expression[17], n'est ni dans le traitement séparé de la prosodie, ni dans le traitement séparé de la syllabation, mais réside dans leur simultanéité ou mieux dans leur synergie. Il est aisé de se rendre compte que le problème, «toujours recommencé» parce que délicat, est celui du risque de défaut de pr*ofondeur* pour le héros, de la possibilité du défaut de *présence* pour le destinateur, chacun faisant ainsi don à l'autre du manque essentiel, peut-être de cette «absence créatrice» évoquée par Valéry dans *Eupalinos.*

• *prérogative de l'espace* : il est indubitable que le conte proppien opère une différenciation des lieux, laquelle entraîne pour le sujet d'abord des départs et des éloignements, ensuite des retours ou des rapprochements; par ailleurs, le temps mis en œuvre est le temps *chronique*. Mais là encore nous devons résister à la tentation, paresseuse ou pressée, de l'universalité : le régime spatial convoqué procure un espace que l'on peut caractériser comme continu, ouvert, un espace tendu de distances et tramé de chemins «rebroussables», enfin sans doute sans occlusion. Mais dans la mesure où ce régime se laisse décrire, il s'oppose à un régime spatial qui serait essentiellement alvéolaire, discontinu, sans chemins; la cloison serait à cet espace ce que la distance est au précédent : dans la sémiotique de la distance, le programme de conjonction prévaut sur le contre-programme de disjonction alors que l'inverse advient dans la sémiotique de la cloison. Ici contiguïté sans force, là distance sans faiblesse[18]. Cet espace dromique et ce temps chronique sont-ils structurellement interdépendants? Il est difficile de se prononcer puisque toute réponse est menacée par la motivation inconsciente ou la rationalisation *a posteriori.*

Quoi qu'il en soit, à côté de ce temps chronique des successions immédiates, la plupart des grandes cultures, sinon toutes[19], connaissent et ressentent un

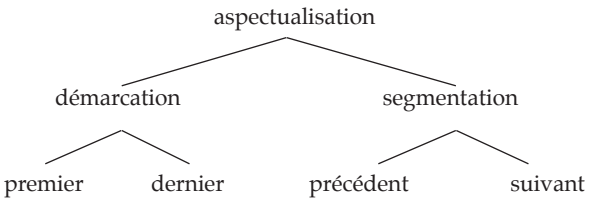
temps *mnésique*, qui sous-tend les récits de l'origine et de la fondation. Le discours freudien, si l'on admet que le contenu énoncé est dans la dépendance des régimes figuraux qu'il élit, conjugue le temps mnésique et l'espace réticulé. Ce temps mnésique est celui de la promesse, de l'empreinte et de l'oubli, et là encore la chronie a pour objet de manque la profondeur pour autant que la mnésie a pour objet de manque la présence. Le schéma narratif dérivé de Propp est assorti à l'espace des courses et au temps linéaire, «myope» des consécutions : il ne convient ni à l'espace «réticulé» (G. Simondon) ni à l'amnésie... des oublis que les rappels découvrent.

• *prédominance des dimensions pragmatique et modale* : le rendement certain du modèle articulant l'établissement du manque et la liquidation du manque, la saillance esthétique qui tient au contraste des séquences, l'intensité affective qui mesure l'écart entre la détresse d'abord et la joie ensuite, ont fait paraître ce modèle comme *suffisant*. Cependant il est d'ores et déjà possible de remarquer que, par exemple, la crédibilité du discours freudien exige qu'on attribue au manque une valeur hyperbolique, qui déséquilibre le modèle au point que le sujet surmonte peut-être la détresse mais sans accéder à la joie.

Là encore, il est légitime de se demander si la *forme* des valeurs afférentes aux isotopies pragmatique et modale ne ressortit pas à une contextualisation[20] de la valeur. Les beaux travaux d'anthropologie et de linguistique, sans doute depuis Humboldt, ont montré que la valeur des valeurs était, à la fin des fins, relative à une quasi-décision à la question : les valeurs sont-elles régies par un principe d'*exclusion* ou par un principe de *participation* ? Le pli de l'imaginaire indo-européen consisterait à tenir, au moins tendanciellement, les valeurs pragmatiques et modales pour exclusives et les valeurs cognitives et fiduciaires pour participatives[21]. Dans la terminologie glossématique, les premières seraient intensives et les secondes extensives. Mais la prégnance du secret, de l'interdit cognitif, la multiplication des stratégies d'occultation de la part de tous les acteurs ou presque, d'une part, qu'on songe à la complémentarité de l'«intimité» et de la «discrétion», les mythes de collectivisation partielle ou totale des «moyens de production», d'autre part, indiquent assez que nous sommes, une fois encore, en présence d'un *usage*, c'est-à-dire que le mythe proppien privilégie le principe d'exclusion et que la liquidation du manque opère une détension qui ramène le dispositif global à son degré le plus bas de tension. Les objets de valeur circulent, sont cédés ou volés, acquis ou récupérés parce qu'ils sont exclusifs, ou comme on dit : «privés». Le mythe proppien tire son intelligibilité et sa singularité d'un double arbitraire : la sélection du principe d'exclusion, son application différentielle à telles sous-classes d'objets de valeur. À ce compte, son universalité s'avère fallacieuse : il est opérant non pas comme tel, mais parce que le même principe d'exclusion se projetterait sur les *mêmes*[22] objets. Que le principe d'exclusion se retire devant, ou compose avec le principe de participation, ou qu'il s'applique à d'autres classes d'objets de valeur, et le schéma narratif se révèle à la fois arbitraire et inadéquat. Cependant le schéma narratif n'est en aucune façon à révoquer, mais à varier.

• *couplage du principe polémique et du principe contractuel* : peut-être sous la dictée du point précédent, *Sémiotique 1* procède à un dédoublement : «deux parcours narratifs, ceux du sujet et de l'anti-sujet, se déroulent dans deux directions opposées, mais caractérisés par le fait que les deux sujets visent un seul et même objet de valeur : [...]» (p. 126). Toutefois, nous sommes convaincu qu'il y a là davantage qu'une clairvoyance méritoire ou une adéquation descriptive : nous sommes enclin à y voir un congé discret, insuffisamment déclaré, avec le binarisme puisqu'il n'y a pas de termes «purs» ou «absolus» : «[...] l'échange le plus paisible implique l'affrontement de deux vouloirs contraires et le combat s'inscrit dans le cadre d'un réseau de conventions tacites» (*idem*). Mais la dissension dans la ressemblance et l'identité dans la contrariété n'ont pas la même portée : la seconde est infiniment plus conséquente que la première parce qu'elle pourvoit la conjonction d'une valeur modale : la conjonction *dirige* la disjonction, ou comme le relève Hjelmslev : «L'exclusion ne constitue qu'un cas spécial de la participation [...]»[23]. Les relations paradigmatiques mesureraient dès lors moins des écarts invariants et implacables que des degrés subtils d'ambivalence.

• *relégation du Destinateur dans les séquences enchâssantes* : ce point introduit une dissimilation dans la consécution des fonctions et cette dissimilation semble tomber sous la dépendance de l'aspectualité. En effet, qualifier telle séquence de première ou initiale, de seconde, d'antépénultième, de pénultième ou avant-dernière, et enfin de dernière, consiste à placer le procès narratif sous l'œil d'un observateur attentif. Du point de vue fonctionnel, la solution la plus rentable consiste à opposer l'aspectualité à elle-même à travers le tête-à-tête de la démarcation et de la segmentation :



La démarcation pose ou maintient les *limites* tandis que la segmentation s'occupe des *seuils;* la démarcation tient sous son contrôle le «grand» intervalle compris entre «premier» et «dernier» et abandonne les «petits» intervalles à la segmentation. Une autre opposition peut être dérivée, laquelle intéresse la narrativité : la progressivité, ou la gradualité, est du côté de la segmentation, tellement que la démarcation semble, au contraire, viser le seul rétablissement de la situation initiale. Une

tension entre termes extrêmes et termes médians devient concevable puisque, selon la direction, les termes extrêmes peuvent être évalués comme attracteurs ou répulsifs, les termes médians recevant, selon le cas, la valence complémentaire.

Il est aisé de remarquer que ces spécifications fonctionnelles ont leurs répondants narratifs : le Destinateur se réserve les espaces extrêmes et abandonne l'espace médian au héros et à celui que Propp dénomme l'«agresseur du héros». Cette répartition s'explique assez bien : le Destinateur veille sur le «grand» intervalle et confie au héros l'entretien des «petits» intervalles, mais dans la mesure où le «grand» intervalle domine les «petits» intervalles, le Destinateur l'emporte, modalement parlant, sur le héros. D'ailleurs, le conte est mu par les initiatives de l'«agresseur du héros» venant empiéter sur le territoire discursif du Destinateur, mais ce dernier, tout à la fois gardien et prisonnier de son territoire sémiotique, à savoir les séquences initiale et terminale, n'intervient pas lui-même puisqu'il confie au héros le soin d'expulser l'intrus. L'aspectualité et la modalisation deviennent des points de vue. Enfin un examen plus minutieux montrerait que le Destinateur et le héros ne hantent pas les mêmes temporalités : celui-ci est conjoint à la chronie et à l'historicité, celui-là à la mnésie et à ce que bien des cultures ont appelé l'«éternité». Ici résolution sans progressivité, là progressivité sans résolution.

Au terme de cette rapide revue, il ressort que les «grandes» catégories, les catégories extenses pour Hjelmslev, sont converties dans la narrativité en vertu des considérants suivants :

• la temporalité et la spatialité interviennent non seulement en aval du parcours génératif, mais dès son amont, c'est-à-dire dès les structures profondes, qu'il serait plus conséquent pour une théorie se réclamant du *principe d'immanence* de qualifier de figurales;
• la durée-aspect — la différenciation ou l'identification de la temporalité et de l'aspectualité par les linguistes est affaire de point de vue, ou de convention, mais non de vérité — et la modalisation semblent, en fonction de l'ambiance des contextes, jouer le rôle d'interfaces entre le *tempo* et l'espace; dans une sémiotique intégrée, les modalités ne seraient plus, selon l'expression d'H. Parret, «prises en pince», mais reconnues comme les manifestantes, les effigies de valeurs critiques de l'incidence arcane du *tempo* sur l'espace : rapportées au *tempo* les modalités ne valent-elles pas tantôt comme arrêt, tantôt comme motion? rapportées à l'espace ne s'imposent- elles pas tantôt comme occlusion? tantôt comme aperture? Si les modalités formaient le plan de l'expression de valeurs critiques ou de dénivellations saillantes, leur émergence comme leur effacement ne seraient pas sans analogie avec les transitions de phase. Plus prosaïquement, comment les modalités pourraient-elles expliquer sans avoir elles-mêmes quelque peu à s'expliquer ? À moins, ce que Greimas appelle dans *Sémantique structurale* le «déplacement rapide» serait peu intelligible;
• enfin les latitudes dévolues aux relations de conjonction et de disjonction semblent dans la dépendance des principes d'exclusion et de participation, lesquels semblent, au regard de la «forme sémiotique» (Hjelmslev), les précéder. Ce qui distingue les grands systèmes interprétatifs les uns des autres, c'est, dans une large mesure, l'ordre dans lequel il convient de décliner ce que Hjelmslev appelle, dans «La stratification du langage», les «schizies fondatrices» puisque la présupposée revient vers la présupposante pour la prédiquer.

2.2 *Un modèle équivoque?*

Indépendamment de ses propres contributions et des perspectives qu'il n'a cessé d'ouvrir, un des mérites insignes de Greimas réside dans le fait d'avoir mené à bien l'homogénéisation[24] d'approches distinctes, souvent divergentes. Présenter la démarche de Greimas comme une relecture de Propp n'est que partiellement recevable. L'objet cognitif dénommé «schéma narratif» est un objet feuilleté : il comprend bien entendu le texte de Propp, la lecture du texte de Propp par Lévi-Strauss[25], la lecture de cette dernière par Greimas, et enfin la propre lecture de Propp par Greimas, pour s'en tenir à ce qu'autorise la lettre des textes. En principe, il appartiendrait à l'intertextualité de se prononcer sur cet entrelacs, mais celle-ci a davantage de questions que de réponses, ou peut-être n'a-t-elle pas encore apprivoisé les bonnes questions.

Nous sommes donc conduit à traiter les contenus tels qu'ils se présentent à la lecture naïve et, sous cette précision, il est clair que Greimas s'est efforcé d'accorder, de mettre en résonance la *description* proppienne et *l'interprétation* lévi-straussienne de ce qu'il conviendrait en toute rigueur de dénommer le mythe-récit, ou encore selon une suggestion de Propp lui-même : «un conte mythique». De façon explicite pour Propp[26], de façon implicite pour Lévi-Strauss, le conte est un avatar du mythe, et ce qui vaut pour le premier vaut, moyennant certaines restrictions, également pour le second.

Il semble que Greimas ait masqué en partie l'ampleur de la tâche qu'il s'était fixée dès S*émantique structurale,* puisque la subsomption sous une même forme des contributions de Propp et de Lévi-Strauss ne pouvait être obtenue que par la suspension des divergences entre les visées et les convictions propres aux deux penseurs. La démarche descriptive de Propp semble avoir pour modèles :
• les classifications, fondées sur les propriétés structurelles des objets, auxquelles les sciences de la nature parviennent;
• la reconnaissance d'un déterminisme syntagmatique dégageant ce qu'il appelle des «normes de dépendance»;
• enfin la fusion des deux directions épistémologiques précédentes à travers l'élection du modèle goethéen de la plante, c'est-à-dire le détournement du conte vers

l'organicisme comme si le conte merveilleux était moins porteur, en définitive, du trait «humain» que du trait «vivant»... Le rabattement de la «fonction» sur «l'action», puis celui de «l'action» sur le «personnage» procèdent de cette métaphore.

Enfin, il faut souligner que l'universalité du schéma attribuée au conte merveilleux est, selon Propp lui-même, si l'expression est permise, doublement restrictive : «[...] la netteté, dans la structure des contes, n'est propre qu'à la paysannerie, et encore à une paysannerie peu touchée par la civilisation»[27].

Du point de vue interprétatif, Propp se montre d'une extrême prudence : «[...] le conte populaire est encore d'une grande obscurité à nos yeux, [...]», et subordonne, apparemment, l'interprétation à l'exhaustivité de la description en prenant pour guide le seul invariant qu'il rencontre : «Il faut par conséquent choisir un élément qui se trouve dans tous les contes, et opérer une division selon ses variétés. La seule fonction dont la présence est obligatoire dans tous les contes est A (méfait) ou *a* (manque)»[28]. La relecture de Greimas conservera cette centralité.

Tout autre apparaît la démarche de Lévi-Strauss. Pour user d'une expression affectionnée du grand anthropologue, les positions descriptive et interprétative qu'il préconise sont «symétriques et inverses» de celles de Propp. Si nous reprenons les trois caractéristiques indiquées de la démarche de Propp, il apparaît que :

• il ne s'agit plus de prendre modèle sur les sciences de la nature, mais sur la linguistique saussurienne, et notamment sur la distinction *langue/parole*;
• la visée est essentiellement paradigmatique et l'ordre diachronique des successions doit composer avec un ordre synchronique des analogies et des présomptions d'identité;
• tandis que le modèle proppien présente une direction euphorisante certaine, puisque le manque est liquidé, le modèle lévi-straussien est nettement pessimiste puisqu'il met en évidence le caractère insurmontable dans certains cas des contradictions inhérentes aux croyances dès qu'elles sont rapportées les unes aux autres.

Ajoutons enfin que si Propp place l'interprétation dans la dépendance de la description, l'attitude de Lévi-Strauss est tout opposée, et par exemple, P. Ricœur aurait beau jeu de souligner que, dans l'étude «La structure des mythes», l'interprétation «guide en sous-main» la description.

Si Propp est visiblement en quête, dans les limites qu'il dicte à son corpus, de l'algorithme absolu, Lévi-Strauss se donne visiblement comme projet le dépassement du caractère décousu du mythe[29] et la transformation du mythe en «objet absolu». Remarquons en passant que l'interprétation de Lévi-Strauss est justiciable de la description de Propp et de Greimas puisque le caractère décousu est assignable comme manque[30]. Le choix des contenus, la parenté, la sexualité, l'inceste, le meurtre, ... est si «fort» qu'il a, peut-être, occulté l'examen de la formalité exacte qui est attribuée au mythe. À titre d'hypothèses, il semblerait que le mythe offre deux propriétés formelles dont le moins que l'on puisse dire est qu'elles sont étrangères à l'approche proppienne :

• la contradiction règle non seulement la relation entre les parties mais également celles intervenant entre les parties de parties; en sollicitant le jargon de la secte, le champ d'exercice, sinon de désolation, de la contradiction comprend à la fois l'*inter-* et l'*intra-*;
• en second lieu, cette contradiction doit être portée au compte de l'aspectualité, non pas l'aspectualité processuelle reconnue par les grammaires, mais une aspectualité critique, figurale, saussurienne qui réduit les propriétés de l'objet à ses limites.

Du «point de vue de Sirius», il est plus que probable que les deux propriétés n'en fassent qu'une et que la seconde rende compte de la première. Toutefois nous ne nous engagerons pas ici dans cette voie et nous nous bornerons à souligner que la généralisation de cette hypothèse, comme de toute autre, demande que les contenus particuliers soient versés dans les conditions de réalisation. Cette suspension des contenus opérés, que reste-t-il sinon une tension entre surévaluation et sous-estimation? Mais si au lieu d'envisager les effets sur les contenus, nous considérons pour elles-mêmes la surévaluation et la sous-estimation, il nous semble que leur moralisation explicite peut être analysée ou définie en termes d'aspectualité critique :

• la surévaluation signifie que les termes sont posés comme trop proches les uns des autres, mais cette expression n'est qu'une tautologie sans grand intérêt : il y a surévaluation lorsque l*a segmentation se substitue à la démarcation* puisque le «grand» intervalle, qui est la prérogative de la démarcation, se retire devant un «petit» intervalle;
• inversement, avec la sous-estimation, les termes sont jugés trop éloignés les uns des autres, c'est-à-dire que la *démarcation opère à la place de la segmentation* : le «grand» intervalle vient maintenant se substituer au «petit» intervalle.

Il nous semble personnellement que cette tension à peine soupçonnée entre démarcation et segmentation explique à moindres frais l'émergence de l'*excès* et du *manque* qui sont les ressources majeures de la narrativité. Pour la sémiotique, la validité du modèle lévi-straussien demande l'inscription de l'aspectualité parmi les structures profondes puisqu'il paraît difficile de penser la narrativité sans la faire ou la laisser «surfer» sur cette dynamique aspectuelle.

La tâche de concilier ces deux approches n'est pas sans rappeler le projet bien connu de «marier la carpe

et le lapin». La solution adoptée par Greimas dans *Sémantique structurale* consiste à proposer pour rendre compte de la dynamique narrative une réciprocité de perspective entre les *deux* modèles :

• le premier pour accueillir la contribution de Lévi-Strauss : le modèle dit «constitutionnel»;
• le second pour accueillir celle Propp : le modèle dit «transformationnel».

À leur insu donc, les contributions de Lévi-Strauss et de Propp seraient complémentaires, mais cette résolution, si elle règle certains cas, ne les règle pas tous. Curieusement le parti adopté par Greimas consiste à préconiser pour le fonctionnement du modèle sémiotique la solution que le mythe lui-même adopterait : puisque les descriptions-interprétations de Propp et de Lévi-Strauss sont elles-mêmes dans une relation de contradiction, il reste à traiter cette dernière de la même façon que le mythe traite la contradiction quand il la relève!

Tendanciellement, le modèle dit «constitutionnel» regarde vers Lévi-Strauss :

> Dans le contexte du conte populaire, cette contradiction peut être formulée de la façon suivante : la liberté individuelle a pour corollaire l'aliénation; la réintégration des valeurs doit être payée par une instauration de l'ordre, c'est-à-dire par le renoncement à cette liberté.[31]

Phrase immédiatement suivie de celle-ci : «Il faut voir maintenant comment le récit essaie de résoudre cette contradiction».

Surmonter l'insurmontable, telle est la tâche — conceptuellement délicate — confiée au modèle «transformationnel». La notion de transformation n'étant ni dérivable ni catalysable à partir du modèle constitutionnel, Greimas convoque une séquence de l'algorithme, celle de l'épreuve [F] et considère qu'elle est le pivot sémantique du récit : en effet, elle manifeste des propriétés étrangères au modèle constitutionnel, à savoir l'orientation, l'irréversibilité et la substituabilité, c'est-à-dire le pouvoir même de nier et d'effacer. Du point de vue structural *stricto sensu*, une grandeur *intense*, c'est-à-dire localisée, est changée, promue, fonctionnellement parlant, en grandeur *extense*, c'est-à-dire coextensive à l'énoncé entier; nécessairement modale, elle a qualité pour diriger, orienter l'ensemble de l'énoncé et le faire apparaître comme *projet* et afficher ce «sens de la vie» qui est le plan du contenu dont l'organisation narrative est le plan de l'expression.

Mais cette interprétation, qui satisfait indéniablement l'adéquation (Hjelmslev) puisque l'attente du descripteur reconnaît dans l'objet décrit la singularité sémiotique qu'il postule, fait problème pour ce qui regarde l'arbitraire, c'est-à-dire la cohérence de la théorie elle-même. Sans aucun doute, la transformation se laisse aisément constater, mais elle demande une orientation, une asymétrie (Brøndal) désignant clairement les termes négatifs dont la négation permettra l'assertion de termes positifs, orientation que le modèle constitutionnel est hors d'état en tant que tel de fournir. Greimas remarque, avec une grande lucidité, que cette transformation, au rebours de ce que le terme laisse entendre couramment, demande pour son intelligibilité que le contenu posé soit plutôt l'effet, la conséquence, que la source du contenu inversé :

> [...] l'épreuve, considérée comme expression figurative du modèle transformationnel, introduit une dimension diachronique qui, tout en opposant les contenus axiologiques investis dans les contenus qui la précèdent et qui la suivent, rend compte en même temps de leur transformation.[32]

Comme pour toutes les *poïèses* à décrire, la cible explique la source davantage que la source n'explique la cible.

Mais le modèle transformationnel ne parvient pas à faire «oublier» le modèle constitutionnel, c'est-à-dire son ambivalence foncière, son côté *«ou... ou»* pour reprendre une formule des *Prolégomènes* : «Il nous paraît possible, en généralisant peut-être, de grouper ce genre de récits en deux grandes classes : les récits de l'ordre présent *accepté*; les récits de l'ordre présent *refusé*»[33]. Toujours dans la terminologie de Hjelmslev, l'ordre des *coexistences*, même après orientation, n'est pas en mesure de venir à bout de l'ordre des *alternances*, on aimerait dire de son chiffre. La contradiction reconnue *entre* le modèle constitutionnel et le modèle transformationnel est transférée et internée *en* ce dernier.

D'autres difficultés se font jour. Si le modèle constitutionnel accueille la contribution de Lévi-Strauss, la solution que le mythe, selon l'auteur des *Mythologiques*, proposerait diffère sensiblement de la dynamique logique (et tendanciellement hégélienne[34]) du schéma narratif . Pour l'essentiel, elle consiste à substituer à la paire maudite une triade, c'est-à-dire à formuler un terme complexe médiateur :

> [...] la pensée mythique procède de la prise de conscience de certaines oppositions et tend à leur médiation progressive. Posons donc que deux termes, entre lesquels le passage semble impossible, sont d'abord remplacés par deux termes équivalents qui en admettent un autre comme intermédiaire. Après quoi, un des termes polaires et le terme intermédiaire sont, à leur tour, remplacés par une nouvelle triade, et ainsi de suite.[35]

La réflexion de Lévi-Strauss, comme celle de Greimas d'ailleurs, s'inscrit moins dans une problématique logique, ou logiciste, que sémiotique, sinon sémiosique. Dans l'étude qu'il a consacrée à Victor Hugo, Baudelaire s'interroge :

> Comment le père *un* a-t-il pu engendrer la dualité et s'est-il enfin métamorphosé en une population innombrable de nombres ? Mystère ? La totalité infinie des nombres doit-elle ou peut-elle se concentrer de nouveau dans l'unité originelle?

Le problème sémiosique serait donc double : il est d'abord celui de l'engendrement d'une *série* : comment passer de un à deux? de deux à trois? de trois à quatre?... et ensuite celui de la réversibilité, que le conte merveilleux n'aborde pas. Si nous revenons à la solution mise en avant par Lévi-Strauss, mais en la plongeant dans une ambiance sémiotique, c'est-à-dire en la plaçant sous le feu de l'axiomatique plus ou moins déclarée de la sémiotique, il semble légitime de considérer que le mythe a pour plan du contenu la *tension* entre le principe d'exclusion et le principe de participation, et pour plan de l'expression le nombre et le statut des manifestantes retenues. Passer de la paire à la triade ne concerne pas les seules manifestantes, mais la tension entre les manifestées, à savoir le réglage de la balance entre principe d'exclusion et principe de participation; le principe ici opérant est la commutation hjelmslevienne : la paire «en amont» du procès fait obstacle au principe de participation auquel la triade «en aval» donne accès.

Dès lors, cette ambivalence du modèle constitutionnel, que le modèle transformationnel ne parvient pas à réduire, en droit s'explique d'elle-même : si, comme l'indique *Sémiotique 1*, le modèle constitutionnel et la structure élémentaire de la signification se recouvrent, la tension propre aux termes polaires appelle le terme complexe, médiateur dans les termes de Lévi-Strauss, mais les parcours reconnus sur le carré sémiotique passent par les contraires et les contradictoires, en ignorant les termes complexe et neutre. La circulation sur le carré sémiotique visite les termes reposant sur le «*ou... ou*», c'est-à-dire le principe d'exclusion, mais évite, sans être en mesure de le justifier, les termes reposant sur le «*et... et*», c'est-à-dire ceux qu'inspire le principe de participation. Si cette tension entre principe d'exclusion et principe de participation constitue bien la «cime de la contemplation» sémiotique[36], alors les opérations métalinguistiques qui sous-tendent le déroulement du récit ne sont pas d'ordre logique, mais d'ordre syntaxique, ou peut-être anté-syntaxique : si le principe de participation est lui-même... exclu, il revient à titre d'*objet*, dans l'exacte mesure où si, dans un univers de discours ou une culture donnés, le principe d'exclusion se trouvait nié, ou «refoulé» pour user d'un terme qui a fait fortune, c'est lui qui ferait retour et serait posé comme objet.

Selon une limite qui devient comme la signature du sens. En effet, cette tension entre principe d'exclusion et principe de participation ne saurait prétendre à l'accomplissement puisque le principe de participation est condamné à proscrire le principe d'exclusion, donc à se contredire ! dans l'exacte mesure où le principe d'exclusion est obligé, pour être opérant, d'admettre le principe de participation. Chacun de ces principes doit ainsi admettre l'autre non seulement comme *abjet*, mais encore, en s'en défendant sans doute, comme *adjet*.

3. OUVERTURES

Les incertitudes relatives au schéma narratif sont inscrites dans sa dépendance à l'égard des structures dites profondes. Quatre interrogations peuvent être formulées à ce propos :

- convient-il ou non de continuer à placer la narrativité dans cette position de dépendance ?
- si la narrativité est dans la dépendance des structures profondes, ces dernières sont-elles «à sens unique» ?
- si d'autres structures profondes sont concevables, induisent-elles des styles narratifs distincts de ceux qui ont été jusque-là reconnus ?
- enfin, si les structures profondes sont sous le signe de la figuralité, cette inflexion retentit-elle sur la narrativité ?

La première question appelle de longs développements, mais répondre négativement reviendrait pour la linguistique et la sémiotique à prendre congé de l'épistémologie dont elles se réclament et qui tient en deux mots, à savoir que les inventaires moins ouverts rendent compte des inventaires plus ouverts et que la récurrence, la reconnaissance, l'identification,... sont les ouvrières du sens. Comme aucun des penseurs ayant eu affaire à la narrativité n'a mis en cause ce postulat, notre examen délaisse donc la première question pour se consacrer aux trois autres.

3.1 *Parcours oubliés*

Dans un «Avant-Propos» du *Bulletin du G.R.S.L.*, Greimas évoquait le risque pour le niveau sémio-narratif de se trouver «un peu trop proche de Propp»[37]. Cette «proximité» fait en effet problème puisque la validité du schéma narratif tient davantage du fait que du droit. Le schéma narratif présente, nous semble-t-il, une «fêlure» secrète : même en accordant que les élémentaires de la signification détiennent bien l'exclusivité dont Greimas les crédite, d'autres parcours sur le carré sémiotique sont virtuellement possibles. Notons au passage que les dénominations sont sans doute plus conséquentes qu'on ne l'admet : si l'expression d'«hexagone sémiotique» avait été systématiquement préférée à celle de «carré sémiotique», la face du monde n'en eût certes pas été changée, mais les limites de validité du schéma narratif eussent paru d'elles-mêmes...

C'est ainsi que Brøndal estimait que le parcours cognitif de l'humanité, moyennant un recul formidable, avait pour terme *ab quo* le terme complexe et pour terme *ad quem* le terme neutre :

> Il faut donc s'attendre à voir le progrès de l'esprit humain — et l'on peut définir ce progrès par pro-

> grès en abstraction — s'exprimer dans la langue par l'acquisition de formes neutres et par la perte de formes complexes. [...] Or il est facile de constater que dans les langues de type moderne les formes neutres jouent un rôle de plus en plus important.[38]

Cassirer partage le même avis pour ce qui regarde la position inchoative du terme complexe, c'est-à-dire une indistinction relative, mais considère que le terme *ad quem* de la direction reconnue vise, non pas la neutralité, mais la distinction :

> «[...] les «choses» et les «états», les «propriétés» et les «activités» ne sont pas des contenus donnés de la conscience, mais les modes et les directions de la mise en forme qu'elle opère. Il apparaît alors que ni les uns ni les autres ne peuvent être immédiatement perçus et linguistiquement distingués d'après cette perception, et que seule la diversité d'abord indifférenciée de ces impressions sensibles peut être déterminée selon l'orientation de l'une ou l'autre de ces formes de la pensée ou du langage.[39]

Revisité sous ce double patronage, le mythe du mythe dénoncerait l'impuissance à atteindre le «*ni... ni*» : ni l'excès de proximité que signifient l'inceste et la persistance de l'autochtonie, ni l'excès de distance que signifient le meurtre et la négation de l'autochtonie.

3.2 *Vers un paradigme des structures élémentaires*

Si nous tentons de cerner en quelques mots ce qu'on a appelé le structuralisme des années soixante, il semble que deux problématiques aient été confondues :

• une problématique existentielle : la postulation *de* structures élémentaires de la signification;
• une problématique prédicative : la postulation de *telles* structures élémentaires de la signification.

Tout s'est passé comme si la première démarche emportait de soi la seconde. Il n'en est rien.

L'effort d'unification mené à bien par Greimas au cours de ces années présente une ambivalence certaine selon que l'on considère les résultats ou les limites :

• du point de vue des résultats, il procurait enfin, dans le cadre français, un ensemble cohérent, homogène, fondé sur l'interdéfinition hjelmslevienne et qui ouvrait à la description de corpus variés des perspectives non soupçonnées jusque-là;
• du point de vue des limites, sa pertinence était mesurée par les particularités des champs conceptuels qu'il traversait.

Quelque remarquable que demeure cet effort, il n'échappe pas à la règle selon laquelle la non-contradiction s'achète aux dépens de l'exhaustivité — et réciproquement. Si bien qu'il est aisé de remarquer que la synthèse greimassienne ne prend nulle part en compte des aspects non négligeables des théories de Brøndal et de Hjelmslev sur lesquelles elle se fonde largement. Bien entendu, les théories échappent en partie à ceux qui les formulent et entrent en ressemblance tantôt avec le «bricolage» cher à Lévi-Strauss, tantôt avec le greffage ou l'hybridation. Le reproche, dès que partagé, est sans portée. Ce qui nous retient est d'un autre ordre : à partir de certaines hypothèses de Brøndal et de Hjelmslev, il est possible d'envisager d'*autres* structures élémentaires de la signification, de suspendre, non le modèle, mais son exclusivité apparente, ainsi que celle du schéma narratif qui en est le corrélat syntagmatique. Une discipline malsaine, c'est-à-dire obsédée par la non-contradiction, ne pense qu'en termes de réfutation, voire d'extermination, alors qu'une discipline plus sensible à l'exhaustivité, c'est-à-dire à la diversité des univers qui se proposent à elle, n'hésitera pas à prendre distance avec ses propres certitudes si cette suspension doit lui permettre de continuer à progresser.

3.2.1 *La dynamique projective de Brøndal*

Brøndal n'ayant pas — comme Hjelmslev — procédé à la mise en ordre de ses contributions, la tentation est grande pour ceux qui ont connaissance de l'œuvre du grand linguiste, si l'expression est tolérée, de «se servir». Pour sa part, Greimas a emprunté explicitement à Brøndal les «formes de relation», les a rabattues, sinon en droit du moins en fait, sur les seuls termes simples et, de ce fait, a méconnu, sur le moment, les virtualités affectives, c'est-à-dire tensives et détensives, inhérentes aux termes respectivement complexe et neutre. Mais à côté des «formes de relation», dont la vocation est d'abord sémantique et morphologique, Brøndal fait état, dans la *Théorie des prépositions*, de ce qu'il appelle les «espèces de relation», lesquelles ont préséance sur les «formes de relation». Ces «espèces de relation» sont au nombre de trois : la *symétrie*, la *transitivité* et la *connexité*, opposant pour chacune terme positif et terme négatif. Elles sont susceptibles de plusieurs combinaisons, mais Brøndal met en avant deux virtualités propres à cet ensemble :

• une *dynamisation* immédiate de la structure :

> À l'aide d'elles, à savoir avec la première espèce de relation (symétrie) en forme négative, les deux autres (transitivité et connexité), le concept important de série est défini. Une relation sériale est asymétrique, transitive et connexe : une série présuppose toujours direction ou unilatéralité, étendue ou continuité et enchaînement ou champ.[40]

La forme même de l'énoncé est ici significative puisque les dénominations figurales : symétrie, transitivité et connexité, sont reprises par des dénominations figuratives : direction, continuité et champ. C'est dire que les deux triades de figures diffèrent par leur seule base classématique.

• en second lieu, par une négativisation — inexpliquée il est vrai — de tout le dispositif, Brøndal fonde quasiment *a priori* le concept d'*objet* :

> Tandis que les relations positives (symétrique, transitivive, connexe...) posent la relation (r) sous sa forme propre ou équilibrée, autonome ou *immanente*, toutes les relations négatives (asymétrique, intransitive, inconnexe...) indiquent le point final de la phrase et par-delà celui-ci un objet [R] *transcendant* indépendant de la phrase elle -même — un objet justement créé par la synthèse de toutes les relations négatives : par deixis (asym.), par fixation (intr.), par isolation (inconn.), etc.[41]

Quoique la transcription des hypothèses de Brøndal dans la terminologie glossématique soit inusitée, il convient de remarquer que :

• l'asymétrie est au principe des catégories *extenses*, puisque Hjelmslev les définit également par la *direction*;
• l'introduction de l'intransitivité, c'est-à-dire figurativement de l'arrêt, fonde l'*objet*, c'est-à-dire l'intense.

En reprenant les indications et les dénominations suggestives proposées par Brøndal[42], la générativité, sinon la poétique, des «espèces de relations» ressort d'elle-même :

espèces de relations			**dynamiques**		
négatives	↔	positives	**négatives**	→	**positives**
asymétrie	↔	symétrie	**réversibilité**	→	**direction**
intransitivité	↔	transitivité	**point**	→	**ligne**
inconnexité	↔	connexité	**contingence**	→	**cohérence**

Il est clair que nous sommes en présence soit d'un schéma narratif virtuel, soit des pré-conditions de toute narrativité. Les correspondances entre les préoccupations de Brøndal et de Greimas sont nombreuses et troublantes :

• l'ensemble des «relations négatives» est très proche du modèle constitutionnel tandis que la résolution des tensions s'apparente à la dynamique du modèle transformationnel;
• la pertinence de la direction est décisive dans les deux cas, mais l'adresse est différente : elle est déjà inscrite pour Brøndal dans la relation, alors que pour Greimas elle n'apparaît qu'avec la transformation et soulève la question : de la direction ou de la transformation, laquelle sert de répondant à l'autre — question délicate !
• l'irréversibilité n'a qu'un rôle d'appoint dans le schéma narratif greimassien :

> Ces comportements, on l'a vu, impliquent à la fois une succession temporelle (qui n'est ni contiguïté ni implication logique) et une liberté de succession, c'est-à-dire les deux attributs par lesquels on a l'habitude de définir l'histoire : irréversibilité et choix.[43]

Venons-en aux principales différences. Elles sont apparemment au nombre de trois :

• par construction, la distance entre les deux volets est moins grande chez Brøndal puisque le modèle constitutionnel est celui d'une dynamique : latente? suspendue? entravée?
• si les structures dites profondes sont pour Brøndal et Greimas *déjà* narratives, elles sont pour le linguiste danois déjà *aussi* objectales :

> S'il y a prépondérance de relations négatives (asymétrique, intransitive, inconnexe..., c.-à.-d. direction, point, indépendance...) la forme de la rection sera alors du type objectif ou transcendant (Dr : r*R*) et le cas régi sera par conséquent l'accusatif.[44]

• enfin les valences de l'intransitivité et de la transitivité sont différentes pour l'un et l'autre penseur. Pour Greimas, la relation entre le «point» (l'intense) et la «ligne» (l'extense) est double : pour la collectivité, la «ligne« relie bien entendu deux «points», mais comme le second «point» mesure un écart, elle marque un retour à l'ordre, un laps troublé; pour le sujet, il n'en va pas de même : la «ligne« relie toujours deux points, mais entre les deux, il y a eu accroissement ou perfectionnement de l'être de ce sujet. Pour Brøndal, le lien va, s'il est possible de s'exprimer ainsi, du «point» vers la «ligne» : le «point» étant le répondant figuratif de la figurale transitivité, la valeur inappréciable de cette dernière serait abolie par le repos, — «le repos vocal qui mesure l'élan» selon Mallarmé — peut-être même seulement par la pause.

Rabattue sur la narrativité anthropomorphe, cette configuration brøndalienne y projette une axiologie dont les valeurs maîtresses sont justement l'élan, le rythme, la nouveauté :

• que le discours procède d'une intention, ou d'une direction, est une proposition qui à l'heure présente ne soulève plus d'émoi et dont il paraît difficile de faire l'économie. Il convient de relever que le discours est pour Brøndal inséparable de l'asymétrie :

> Ce qui caractérise avant tout cet ensemble asymétrique que nous appelons discours, c'est le but vers lequel il tend toujours, son sens ou orientation, sa volonté constante d'expression : d'un mot, son intention.[45]

• par contre, le recouvrement de la syntaxe — qualifiée encore de «dynamique logique» – et du discours par le rythme est une proposition qui, pour la plupart des analystes, est encore jugée par les plus indulgents comme encombrante :

> Le discours, en ce sens, est une totalité rythmique, un ordre dans le temps (donc irréversible) où chaque élément (phonique, ou sémantique) prend sa place et joue le rôle qui dépend de cette place.[46]

• enfin il semble que Brøndal ait cherché inlassablement à inscrire tantôt dans la seule syntaxe, tantôt dans la distension entre morphologie et syntaxe le ressort de ce même discours, ressort qui serait bien entendu la différence, soit comme nouveauté, soit comme surcroît. On l'a vu plus haut : l'opposition «immanent» *versus* «transcendant» n'a pas, comme chez Hjelmslev, une portée méthodologique, mais est au principe d'une poétique, sinon d'une *poïèse*, du discours. Tandis que pour la plupart des théoriciens, début et fin sont des termes polaires, établis sur l'intervalle qui les maintient respectueusement à distance l'un de l'autre, pour Brøndal, fin et début sont contigus, mais surtout tout début présuppose une fin. À partir de ce double renversement, on comprend la phrase, assez obscure, déjà citée et que nous abrégeons maintenant :

> Tandis que les relations positives [...] indiquent le point final de la phrase et par-delà celui-ci un objet [R] *transcendant* indépendant de la phrase elle -même — un objet justement créé par la synthèse de toutes les relations négatives : [...].

En second lieu, le discours est un *«mouvement»*, ou encore un «parcours» :

> Pour parler, écrire ou lire, [...] il faut, en effet, toujours poser par la pensée, d'abord un point de départ ou cadre provisoire, champ de vision que l'attention se taille dans l'ensemble de la conscience; puis tendre vers un but (objet, résultat) ou un point d'aboutissement; il faut enfin (mais peut-être sans arrêt explicite et conscient) passer de l'un à l'autre.[47]

À partir du moment où les structures élémentaires sont du ressort de l'imaginaire pour le sujet et du possible pour l'objet, la distance entre théorie et mythe s'amenuise, et une lecture mythique, ou passionnelle selon l'accent, du texte brøndalien est parfaitement envisageable. Le contenu mythique est dans la dépendance de l'orientation figurale singulière dont telle sémiosis, tel univers de discours semble faire choix. Quoique leur interprétation reste délicate, il est clair que ces données peuvent être envisagées comme les prémisses d'un *schématisme narratif* différent de celui qui est retenu dans *Sémiotique 1*. Cette comparaison sera envisagée pour elle-même un peu plus loin.

3.2.2 *La dissymétrie créatrice de Hjelmslev*

Bien que le désir de stricte scientificité ne se relâche jamais dans l'œuvre de Hjelmslev, il est possible d'entrevoir l'équivalent de structures élémentaires de la signification, de discerner leur singularité, enfin de projeter à partir d'elles un schéma narratif, qui tantôt se donnera comme «réalisable», tantôt comme «réalisé». Les projets scientifiques de Brøndal et Hjelmslev diffèrent à tant de points de vue que leur comparaison même en devient incertaine. Celui de Brøndal, s'il fallait le résumer, concerne la qualification épistémologique du mouvement, ou encore de la diaphorèse, celui de Hjelmslev, non moins passionnel mais plus diffus ou mieux voilé peut-être, porte sur la validité de l'héritage saussurien, et singulièrement de la problématique de la *définition*.

La recommandation par Hjelmslev de l'interdéfinition vise, peut-être, à dissiper les incertitudes attachées au concept de différence. Puisque la place nous manque, nous nous bornerons à la mention de la chaîne des identifications : décrire, c'est définir, définir, c'est délimiter, délimiter, c'est interdéfinir. En effet, à la question en boucle : la différence procède-t-elle de la limite ou bien la limite émane-t-elle de la différence?, la glossématique, en la personne de Hjelmslev, a choisi, avec la distinction intensif *versus* extensif de fonder le concept de différence significative à partir de ceux d'étendue et de limite :

> Le principe dirigeant la structure est d'ordre extensional et non d'ordre intensional . Les termes du système [...] sont ordonnés selon *l'étendue* respective des contenus exprimés et non selon le *contenu* de ces concepts. [48]

Le rabattement du concept de limite sur celui de différence est à coup sûr un progrès puisqu'il est plus proche de l'analyse que celui de différence. Tandis que le binarisme oppose une limite à une autre, opposition de second rang, la distinction intensif *versus* extensif oppose la limite à l'absence de limite — opposition de premier rang.

> La case qui est choisie comme intensive a une tendance à *concentrer* la signification alors que les cases choisies comme extensives ont une tendance à *répandre* la signification sur les autres cases de façon à envahir l'ensemble du domaine sémantique occupé par la zone. [49]

Ainsi les termes ne sont plus tributaires de positions et de distances, mais d'abord de dynamiques en conflit. Mais surtout cette dissymétrie apparaît comme une clef permettant d'accéder sinon à toutes les structures de l'imaginaire, du moins à certaines qui sont de conséquence. Quelles que soient les réserves qu'appelle la distinction entre l'*être* et le *faire* quand elle est reçue comme absolue, elle apparaît comme indispensable. L'assiette sémio-linguistique de cette distinction peut en appeler au couple intensif *versus* extensif quand il est reconduit vers son fonctionnement strictement linguistique, c'est-à-dire à l'écart entre l'*inégalité* des latitudes combinatoires respectives du terme intensif et du terme intensif : «L'élément qui se combine avec le plus grand nombre d'autres éléments est extensif, celui qui se combine avec moins d'éléments est intensif»[50]. La

dimension de la combinaison, autrement dit celle de la communication, devient la mesure, ou le point de vue, départageant les unités :

• un effet d'*existence*, ou peut-être de *subsistance*, dépendant d'une opération immanente de *concentration*, se laisse reconnaître quand la combinaison est impossible comme avec les interjections, les exclamations, voire les onomatopées, qui sont comme «naturellement»... décontextualisées[51], ou quand la combinaison n'est possible qu'avec un seul élément; cette restriction et cette rétention apparaissent comme les garantes de l'intégrité, comme si cette dernière consistait à refuser la transaction;
• un effet d'*événement*, dépendant, lui, d'une opération immanente d'*expansion* quand, inversement, toutes les combinaisons apparaissent possibles, mais en même temps le déploiement de ce faire combinatoire apparaît comme hémorragique; la contextualisation généralisée de l'élément change ce dernier en «joker», dont la disponibilité n'a d'égale que le vide. C'est ainsi, que, en français, l'adverbe de négation «pas» s'est vidé, à la suite de la prolifération de ses contextes, de son sens «lexical» pour ne devenir qu'un outil syntaxique.

Toutes proportions gardées, nous entrevoyons une antinomie comparable à celle que la physique moderne a posée entre la «matière» et l'«énergie» : «la primauté de la relation sur l'être» (Bachelard) dématérialise dans l'exacte mesure où la matière ne contracte de qualités descriptibles que par la supposition d'un «substratum causal» plus ou moins invariant[52].

Les projections de ces structures sur la sociabilité, sur la substance sociale, se réalisent en interdits, privilèges, prérogatives diverses et croisées selon les groupes sociaux. Bien entendu, l'interdit peut être gradué depuis l'interdiction absolue qui est une des composantes du sacré, comme si la grandeur sacralisée, ne souffrant aucun contexte, était hors relation, en passant par la permission ou l'interdiction — comme dans la prohibition de l'inceste en laquelle Lévi-Strauss voyait l'un des actes fondateurs de l'échange des femmes, c'est-à-dire de leur «extensivité» — de contracter avec une seule grandeur, ou une seule classe de grandeurs, jusqu'à l'admission de plusieurs classes de grandeurs, mais on sait que cette ouverture — la multiplication des contextes — est directement dépréciative pour une axiologie que nous aimerions dire intensive.

À partir de cette tension entre les deux dynamiques figurales de la concentration et de l'expansion, il est possible de déduire des possibles narratifs distincts des voies narratives du conte merveilleux. La concentration se projette en résistance du point de vue du *faire* et en pureté du point de vue de l'*état*, tandis que l'expansion se réalise comme modalisation du point de vue du *faire* et comme mélange du point de vue de l'*état*. Un mythe indien, cité par Malraux dans *Le Surnaturel*, semble, selon une mesure que seule une analyse suivie pourrait fixer, mettre en présence ces deux dynamiques :

Dans la solitude de la forêt, l'ascète Nârada médite, le regard fixé sur une petite feuille éclatante. La feuille commence à trembler; bientôt, le grand arbre tout entier frémit comme au passage des moussons, dans la luxuriance immobile sur les sommeils des paons : c'est Vishnou.

> «Choisis entre tes souhaits, dit le bruissement des feuilles dans le silence.
> - Quel souhait formerai-je, sinon connaître le secret de ta mâyâ ?
> - Soit; mais va me chercher de l'eau.» Dans la chaleur, l'arbre flamboie.

L'ascète atteint le premier hameau, appelle. Les animaux dorment. Une jeune fille ouvre. «Sa voix était comme un nœud d'or passé autour du cou de l'étranger»; pourtant les occupants le traitent en familier, au retour longtemps attendu. Il est des leurs depuis toujours. Il a oublié l'eau. Il épousera la fille, et chacun attendait qu'il l'épousât.

Il a épousé aussi la terre, l'écrasant soleil sur les sentiers de terre battue où passe une vache, la rizière tiède, le puits que l'on anime en marchant sur sa poutre horizontale, le crépuscule sur les toits de palmes, la flamme rose des petits feux de bouse dans la nuit. Il a connu le bourg où passe l'inépuisable route; où sont les acrobates, l'usurier, le petit temple aux dieux enfantins. Il a découvert les bêtes et les plantes secourables, la tombée du soir sur le corps épuisé, la profondeur du calme après la récolte, les saisons qui reviennent comme le buffle revient du point d'eau à la fin du jour. Et le sourire des enfants maigres, les années de disette. Son beau-père mort, il est devenu le chef de la maison.

Une nuit de la douzième année, l'inondation périodique noie le bétail, emporte les habitations. Soutenant sa femme, conduisant deux de ses enfants, portant le troisième, il s'enfuit dans la coulée de la boue primordiale. L'enfant qu'il porte glisse de son épaule. Il lâche les deux autres et la femme pour le ressaisir : ils sont emportés. À peine s'est-il redressé dans la nuit emplie par le fracas gluant, qu'un arbre arraché l'assomme. L'épais torrent le jette sur un rocher; lorsqu'il reprend à demi connaissance, seul l'entoure le limon calmé où dérivent des cadavres chargés de singes...

> Il pleure dans le vent qui s'éloigne. «Mes enfants, mes enfants...»
> «Mon enfant, répond en écho la voix soudain solennelle du vent, où est l'eau ? J'ai attendu plus d'une demi-heure...»
> Vishnou l'attend dans la forêt au flamboiement immobile, devant le grand arbre frémissant[53].

Il est aisé d'identifier certaines séquences manifestées par le schéma narratif :
• la séquence contractuelle entre Vishnou et l'ascète, mais qui survient à l'initiative de Vishnou[54];
• la séquence de la sanction, mais comme le parcours va de la réussite apparente à la connaissance de la faute non soupçonnée, elle ne se présente pas comme gratification, mais comme clémence — «Mon enfant,...»

En reprenant une suggestion ancienne de Greimas, il serait sans doute judicieux de distinguer entre le *schéma* narratif et l'*armature* narrative, mais seule une comparaison étendue permettrait de répondre avec assurance.

Le mythe se présente certes comme une succession d'épreuves, mais leur signe est inversé : ces épreuves, au lieu de signifier une augmentation de l'être du héros, entraînent une diminution. Mais d'autres différences, qui échappent précisément à la comparaison terme à terme avec le schéma proppien, se signalent à notre attention :

• le temps du mythe indien est double : il ne se limite pas au temps chronique des successions et des progressions, puisqu'il l'inclut dans le temps mnésique des *attentes* — «pourtant les occupants le traitent en familier, au retour longtemps attendu. Il est des leurs depuis toujours. [...] Il épousera la fille, et chacun attendait qu'il l'épousât.» — et des oublis — «Il a oublié l'eau.»; le mythe serait, à ce seul point de vue, révélation de la prééminence du temps divin sur le temps humain et reconnaissance de son signifiant figuratif : le «flamboiement immobile» — dont le sujet Nârada s'est éloigné;
• le mythe est certes fondé sur la présence de deux programmes narratifs, mais ces programmes n'opposent pas des rivaux se disputant les mêmes objets de valeurs; il s'agit davantage de deux régimes des valeurs qui sont placés ici en confrontation l'un avec l'autre : Vishnou, acteur ici syncrétique puisqu'il ajoute, selon la jonction mystérieuse du «mais», à sa fonction de Destinateur celle de sujet de quête — «mais va me chercher de l'eau», fait choix de l'intensif, puisque la modalité du *vouloir,* la rection implicitée en le *vouloir,* se veut exclusive, alors que le parcours de l'ascète s'est porté sur l'extensif : il a multiplié les contextes, «il a épousé *aussi*...», mais, ce faisant, il a produit à son insu, dans et pour cet univers de discours singulier, l'abjection sémiotique, c'est-à-dire l'insignifiance : «Le réel est dépourvu de toute signification et capable de les assumer toutes»[55].

Il nous paraît difficile d'aller plus avant dans l'investigation de ces questions sans aborder, à un moment où un autre, la problématique de la réalité sémiotique, ou du réalisme sémiotique. À la différence de l'approche philosophique, qui procède volontiers *a priori,* admet l'existence de ce qu'elle appelle le «donné», etc., le contenu de la problématique n'est ici que la résultante, aussi correcte que possible, des conditions à composer. Cette problématique doit être *homogène* et *intégrante* eu égard aux dimensions reconnues, à savoir celles de la *valeur*, de la *totalité* et, puisque la relativité ne fait jamais relâche, de l'*intensité*. Dans cette perspective, la valeur est ou saturée ou partielle : si elle est partielle, elle est de l'ordre du manque et du complément : «Réel — il n'y a pas de réalité sans une non-réalité complémentaire et contraste»[56]. Enfin, elle est englobante si elle est saturée, englobée si elle est partielle, et par ce recouvrement l'intensité fait valoir ses droits puisque selon E. Sapir :

> On peut dire que les notions de «plus que» et «moins que» sont fondées sur des perceptions d'«enveloppement» : si A peut être «enveloppé» par B, contenu en lui, placé en contact avec lui, soit réellement soit par l'imagination, de telle sorte qu'il tienne à l'intérieur des limites de B, alors on pourra dire qu'il est «moins que» B et que B est «plus que» A.[57]

Cette problématique du réalisme sémiotique est également celle de la manifestation et, par exemple, la question du divin peut y gagner quelques clartés. Le divin s'inscrit — l'observation est triviale — dans un réseau de relations, ou de fonctions, mais sous la dépendance des régimes valuatifs que constituent l'intensif et l'extensif, il s'inscrit parfois comme simple complément, mais souvent également comme... complément de lui-même : dans le premier cas, il y aura «contraste et complément» entre dynamique concentrante et dynamique expansive; dans le second, «contraste et complément» entre l'une des dynamiques et les deux autres sommées ensemble, et l'énoncé sera de la forme : *Dieu unique et universel,* et dans le travail conjonctif du *et* il est possible de catalyser la poussée d'un «non seulement, mais encore...». De même, la désémantisation, qui est la limite de la dynamique expansive, est péjorative dans une logique disjonctive du *ou*, celle de l'ascète Nârada, mais se laisse reconnaître comme une composante valide de la signification dans une logique conjonctive du *et*, ou de la «série» pour Brøndal. En effet, la «série» est appréciative dans une axiologie extensive, péjorative dans une axiologie intensive.

L'objet sémiotique se situe au point de recoupement des grandes fonctions sémiotiques et sur ce point le consensus est certainement moins éloigné qu'il n'y paraît; cette reconnaissance ne signifie pas le congé pur et simple des «choses», mais simplement leur encadrement, c'est-à-dire que ces dernières relèvent du plan de l'expression.

3.3 *Appréciation de la réciprocité des régimes de valeurs*

Si nous tentons de faire le point, il ressort que *le* schéma narratif n'est qu'*un* schéma narratif, en second lieu qu'un schéma narratif est solidaire d'*un* régime de valeurs, ou d'un système de valeurs, qui le manifeste, enfin que le contenu des valeurs est tributaire de leur extension et de ce qu'on aimerait appeler leur degré de distinction. Cependant, la comparaison — dépassionnée... — des axiologies est délicate parce que, la plupart du temps, la distinction entre «réalisables» et «réalisés» n'est pas soupçonnée. En principe, il conviendrait de comparer des «réalisables», mais dans le fait on ne compare que des «réalisés». Et c'est là où le bât blesse : un «réalisé», en effet, projette nécessairement sur les termes de son paradigme comme un halo d'abjection, comme une ombre portée, qui faussent la perspective[58].

Certes, les conditions de la comparaison honnête ne sont pas, compte tenu des limites de cet examen, ici

satisfaites, mais le conte merveilleux proppien semble bien faire prévaloir l'immanence, dans les termes particuliers par lesquels Brøndal la définit, et sa restauration, tandis que nous discernons ici un schéma narratif qui accentuerait et valoriserait la transcendance ainsi que les projections anthropomorphes qu'elle contrôle, à savoir la nouveauté et la jouvence, bref le mythe de la modernité — pour les modernes. Si l'on fait droit à la prosopopée, Propp, mais peut-être également Lévi-Strauss de vive voix, objecterait sans doute que c'est faire bon marché de la dépendance du conte traditionnel à l'égard du mythe. Mais cette objection ne paraît pas dirimante : le mythe de la répétition fonde bien entendu la «monotonie» des contes qui la narrent, mais les mythes de la nouveauté et de la modernité sont condamnés, eux, à la précarité et à l'éphémère, au «sans lendemain». Le conte moderne, en acceptant de voir dans la ruée des objets qui fulgurent et s'éteignent les mythes-discours du temps présent, a pour ressorts le dépassement et le trépassement, le renouvellement et l'obsolescence, le règne du «mort-né» ou du «né-mort», et donc des régimes de temps et de *tempo* bien éloignés de la temporalité assagie du conte merveilleux.

En raison de la solidarité entre tel type de structure et le schéma narratif qui l'explicite, la comparaison peut porter, au gré de l'analyste, soit sur les types de structure, soit sur les schémas narratifs qui les diffusent. Bien entendu, la décision d'opérer par comparaison n'est pas une décision innocente : elle engage sur le plan épistémologique. Nous nous bornerons à survoler chacun de ces deux points.

3.3.1 *Comparaison des régimes de valeurs*

Nous admettrons, sans le justifier ici, que les valeurs sont des singularités résultant d'arrangements concernant les dimensions de l'espace, de la durée — et sans doute aussi du *tempo*. Ce dernier terme est sans doute insolite, mais traiter de l'espace et de la durée, voire de l'aspect, sans convoquer le *tempo* est une attitude inconséquente puisque le *tempo* peut revendiquer précisément le contrôle des valeurs spatiales et temporelles. Nous examinerons les trois systèmes sous deux rapports seulement : celui de la symétrie et celui de l'accent propre à la dynamique postulée :

• le régime des valeurs, reconnu par Greimas à partir de la description du conte merveilleux par Propp, fait choix de la symétrie pour le modèle constitutionnel et de l'asymétrie pour le modèle transformationnel; la dynamique est émue par l'«agresseur du héros», lequel est d'abord, surtout ? peut-être seulement ? un *troublemaker;* dans la mesure où le système attribue, implicitement, à sa propre clôture une valeur légale, on est enclin à penser qu'il préfère la permanence à l'événement;
• le régime des valeurs que l'on devine chez Brøndal, au-delà de la description immédiate, est tendu vers la «série»; pour son efficience, il demande l'asymétrie et la projection vers un terme «transcendant»;
• le régime des valeurs chez Hjelmslev est plus contemplatif puisqu'il s'attache, tant du point de l'*état* que du *faire,* à la vision d'un centre repoussant l'aura qui le manifeste; on sait que les *Prolégomènes* se proposent ouvertement le discernement d'une «constante concentrique».

La comparaison, dans les limites indiquées, se présente sous la forme du schéma figurant au bas de la page.

3.3.2 *Comparaison des schémas narratifs*

La comparaison des schémas narratifs est plus incertaine en raison du degré inégal d'élaboration des modèles. La sémiotique a plus ou moins confondu les rôles d'agresseur et de traître. Là encore, l'extensionnalité peut faire valoir sa pertinence : la *tromperie* peut être limitée à certaines séquences ou bien coextensive à l'énoncé entier : dans le premier cas, elle intervient comme programme d'usage, comme moyen, et nous aimerions la désigner comme *ruse;* dans le second, elle intervient à titre de programme de base, comme fin et le nom de *traîtrise* pourrait lui être réservé. Dans la mesure où l'on relève une inversion des valeurs entre la ruse (tromper pour s'emparer) et la traîtrise (tromper pour tromper), il semble préférable de considérer que nous sommes en présence de deux modèles distincts plutôt que de deux variétés.

La seconde comparaison n'est pas moins incertaine puisque pour la mener à bien il faut d'abord projeter un ensemble de propositions assez abstraites sur le matériel narratif standard. Nous avons choisi le modèle brøndalien dans la mesure où ce travail a été partiellement conduit par J. Mey dans un texte délicieux intitulé «Dialogus de Ente Linguistico» consacré à Brøndal[59].

	Greimas	Brøndal	Hjelmslev
symétrie/asymétrie *clôture/ouverture*	symétrie de droit asymétrie de fait	asymétrie	asymétrie
dynamique	conflictuelle	projective	concentrante expansive

J.-Cl. Coquet considère que le héros proppien, même revisité par Greimas, «ne sait que sa leçon»[60]. Il peut prétendre à *une* place, mais non comme la généralisation de la description proppienne le postule, à *toutes* les places. À partir des hypothèses formulées par V. Brøndal, il apparaît possible de mettre en évidence les linéaments d'un mythe de la modernité. Pour engager cette comparaison, il convient d'admettre que les contenus mythiques peuvent être tantôt *concentrés*, comme dans le cas du conte merveilleux, tantôt *diffus*, à l'état de bribes, comme dans ce qu'on appelle les «formes de vie», prégnantes autant qu'insaisissables. Comme nous ne disposons pas de deux textes, nous décidons de constituer les catégories narratives élémentaires en points de vue à décliner.

Le temps proppien est bien entendu celui de la permanence et de la répétition eu égard au discontinu. Nous l'avons déjà indiqué : le survenir est senti comme foncièrement dysphorique, alors que sur la «planète» brøndalienne l'évanescence paraît valorisée; l'imperfectif détient dans cette axiologie implicite la valeur que le perfectif exprime dans la plupart des sociolectes, sinon de tous. J.-Cl. Coquet indique encore, dans l'article cité, que l'«actant personnel», défini par la «maîtrise de son acte» et qu'il oppose à l'«actant fonctionnel», serait solidaire d'une double mutation : d'une part, dans la construction, sinon la projection du temps, notamment par la substitution du futur périphrastique (infinitif + *habere*) au futur roman, d'autre part dans le contenu même de la modalité du *pouvoir*[61].

Du point de vue spatial, la chose est plus nette encore. La modernité est transitive du point de vue figural et délocalisante, «translocale» dit Brøndal, du point de vue figuratif. Il a été vu plus haut que pour Brøndal l'intransitivité valait comme arrêt et comme fixation. L'extrémité qui a valeur de limite absolue dans le conte reçoit une valeur de seuil dans ce système.

Du point de vue strictement syntaxique, le contraste est peut-être celui de l'aliénation et de la liberté relatives. Le sujet proppien semble viscéralement attaché aux objets de valeur tandis que le sujet moderne, plus narcissique, est attaché à lui-même, et moins dépendant de la possession *stricto sensu*. La définition, toujours citée, de Baudelaire : «Qui dit romantisme dit art moderne, — c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, [...]», inconcevable pour le sujet proppien, convient assez bien à un sujet dirigé par la «transcendance». Pour plus d'un moderne, le mythe de la modernité est celui de l'«ennui», c'est-à-dire du manque... de manque. Bien sûr, le manque advient, mais privé de son principe, à savoir de son affect. Ainsi pour Baudelaire :

> L'ennui, fruit de la morne incuriosité,
> Prend les proportions de l'immortalité.

Enfin, du point de vue actoriel, le sujet proppien connaît bien son ennemi, tandis que le sujet moderne est un sujet volontiers syncrétique, en guerre avec lui-même :

> Je suis la plaie et le couteau !
> Je suis le soufflet et la joue !

En reprenant une distinction formulée par Greimas[62], dans le cas du conte merveilleux, la structure actorielle est objectivée, les actants sont distribués sur plusieurs acteurs; dans la terminologie freudienne, elle sera dite plutôt projective; pour les modernes, c'est une structure au contraire subjectivée, introjective.

Le tableau au bas de la page regroupe ces éléments de comparaison.

Bien que la métaphore ait perdu sa grâce, la totalité virtuelle des récits est comme une forêt : la balance entre la ressemblance et la variété des espèces ne cesse de fluctuer dans l'esprit du promeneur. Nous aimerions, à partir des hypothèses relatives à la figuralité, dégager des singularités dont le déploiement narratif ne semble pas justiciable des catégories du schéma narratif canonique.

	Propp	**Brøndal**
régime temporel	*permanence*	*évanescence*
régime spatial	*localisation*	*délocalisation*
régime modal du sujet	*attachement*	*détachement*
régime modal de l'objet	*manque* → *liquidation du manque*	*liquidation du manque* → *manque*
régime actoriel	*projection*	*introjection*

4. RESSORTS FIGURAUX

Nous aimerions maintenant faire état de trois motifs narratifs, non pas figuratifs comme par exemple celui de la «lettre» étudié par J. Courtés[63], mais figuraux. L'exposé des hypothèses relatives à la figuralité excéderait, on s'en doute, les limites de ce travail, mais pour rendre intelligible ce qui suit, deux remarques brèves sont nécessaires :

• la figuralité fait signe aux trois dimensions les plus générales que nous puissions saisir, à savoir le *tempo*, la durée et l'espace; nous les disons générales puisqu'elles sont, si l'expression est tolérée, anté-classématiques;
• en second lieu, l'interaction de ces dimensions les unes avec les autres, mais tout particulièrement l'application du *tempo* à la durée, et celle de la durée à l'espace sont génératrices de valeurs.

Afin d'établir la dette qui revient au figural dans la narrativité, nous nous efforcerons au coup par coup de mettre en évidence le lien entre tel motif narratif singulier, ignoré du schéma narratif standard, et telle dimension arbitrairement détachée du complexe de *tempo*- durée-espace dont elle est partie prenante.

4.1 *Régime spatial et régime subjectal*

L'intimité du sujet avec l'espace qui l'entoure, et même le vêt selon H. Van Lier, la catégorisation de l'espace à partir du corps propre sont des thèmes classiques de la réflexion linguistique et anthropologique, auxquels on ne saurait, dans le cas le plus favorable, qu'apporter des retouches.

Depuis Saussure et ses continuateurs, il est admis que l'étude doit s'appliquer à la *forme*, mais ce terme peut à la longue s'avérer un peu court. Ceux de formation et de transformation sont préférables, mais ils sont quelque peu antinomiques dès que l'on y songe de près. À titre personnel, le concept de déformation, situé à «mi-chemin» de l'un comme de l'autre, a notre préférence et l'intérêt d'une entité sémiotiquement définie réside alors dans les latitudes de *déformation* qu'elle comporte. La syntaxe de l'énonciation, ou de la communication, met en place un sujet émetteur, un sujet récepteur et un message qui, en principe, circule du premier vers le second. La projection des structures élémentaires de l'espace, à savoir la tension entre *ouverture* et *fermeture*, sur la syntaxe de l'énonciation, aboutit à poser pour chaque actant la possibilité d'être ouvert et fermé, peut-être entrouvert; cette possibilité de déformation — ni le faire persuasif ni le faire interprétatif ne sont envisagés ici — pour chacun des actants permet de poser une combinatoire naïve (comme le montre le schéma de la colonne de droite).

Bien entendu, le terme d'«autisme» est ici trop fort, et sur le modèle de «schizoïde», il conviendrait de

		récepteur: ouvert	récepteur: fermé
émetteur	ouvert	exotérisme	«censure»
	fermé	ésotérisme	«autisme»

disposer de celui d'«autistoïde» pour rendre compte de certaines attitudes des sujets d'état. Ceci dit, la linguistique et la sémiotique admettent une différence de contenu entre les structures de l'énonciation et celles de l'énoncé. Sans prétendre trancher la question au fond, il est admissible de considérer que, dans ou sous certaines conditions, cette différence de contenu peut s'affaiblir ou être suspendue. La syntaxe de l'énoncé est dominée, non sans raison, par les relations de conjonction et de disjonction du sujet avec ou d'avec l'objet, mais, le démon de l'homogénéité aidant, il se pourrait que, dans certains cas, la seconde soit rabattue sur la première et que la dimension *phatique* devienne partie prenante des définitions opératoires des actants de l'énoncé. Ce rabattement a été formellement proposé par F. Bastide :

> On peut concevoir le déplacement comme disjonction d'avec la source, et conjonction avec la destination. Le sujet ainsi réduit est un lieu, un temps, voire un espace cognitif. D'où notre proposition de modifier la terminologie du programme narratif pour y aménager cette possibilité : les deux sujets d'état seraient désignés comme Émetteur, pour la source, et comme Récepteur, pour la destination.[64]

Puisque nous postulons une surdétermination du figuratif par le figural, cela revient à nous donner la question : pour quelles valeurs de *tempo*, de durée, l'espace s'ouvre-t-il ou se ferme-t-il pour le sujet ? Dans *De l'imperfection*, Greimas évoque, à propos du Robinson de Tournier, cette révolution intime du sujet d'état : «[...] son sujet — Robinson — vit de manière quasi autonome, pour ne pas dire autiste, son «éblouissement heureux», alors que le spectacle de l'objet esthétique — «une autre île» — s'entr'ouvre pour lui comme celui d'un monde autre, dans l'immobilité de la chose en soi.»[65] Cet état vaguement autistique est dans la dépendance du survenir, de la soudaineté comme le souligne Greimas dans son commentaire, soudaineté qui est pour nous un effet de *tempo* mais, moyennant ce rabattement de l'énonciation sur l'énoncé, la relation elle-même prend la place du message : le monde ne dit rien à proprement parler, sinon qu'il est source pour une cible. Effusion de la présence ? dictée des valeurs suprêmes ?... le dire récuse le dit. Chacun sait intuitivement que les états extrêmes propres aux sujets extatiques, contemplatifs, transportés,... sont volontiers donnés comme indicibles.

4.2 *Régime temporel et sacralité*

La seconde dimension figurale, celle de la durée, qui est comme un sujet d'état pour le *tempo* et comme un sujet opérateur pour l'espace, n'échappe pas à la structuration. La sémiotique ne connaît qu'une seule temporalité, celle des successions, celle-là même du conte proppien. La projection du modèle paradigmatique hjelmslevien, à savoir la dissension entre intensivité et extensivité, aboutit, sur la durée, à une *bifurcation du temps*, faisant émerger, «à côté de» du temps extensif des successions le temps intensif de l'«éternité», temps sans début ni fin pour les dictionnaires, sans devenir, sans accès pour le sujet. Cette hypothèse est rien moins que personnelle et pour l'essentiel elle consiste — mesure gardée — à mettre en relation la lecture du mythe par Cassirer et la structure élémentaire de la signification telle que la conçoit Hjelmslev. Autrement dit, pour un observateur affranchi des contraintes spatio-temporelles ordinaires, Hjelmslev serait à Cassirer ce que Greimas est à Propp.

Après avoir montré dans le premier tome de *La Philosophie des formes symboliques* l'emprise des déterminations spatiales sur les structures morphologiques, et notamment sur l'article, Cassirer, que l'on pourrait définir comme un localiste modéré[66], considère que le sacré est d'abord une *opération*, et bien que l'association des termes soit inusitée, une opération *existentielle :*

> La distinction spatiale primaire, celle qu'on ne cesse de retrouver, de plus en plus sublimée dans les créations les plus complexes du mythe, est la distinction entre deux *provinces* de l'être : une province de l'habituel, du toujours-accessible, et une région sacrée, qu'on a dégagée et séparée de ce qui l'entoure, qu'on a clôturée et qu'on a protégée du monde extérieur.[67]

Pour Cassirer, cette opération est une opération schématique : elle est triplement opérante :

• s'agissant de l'espace, sa prégnance est telle que l'information de l'espace et sa sacralisation sont à peine discernables l'une de l'autre :

> La sacralisation commence lorsqu'on dégage, de la totalité de l'espace, une région particulière, qui est distinguée des autres, qui est entourée et pour ainsi dire clôturée par le sentiment religieux. Cette notion de sacralisation religieuse, qui se présente comme une division de l'espace, s'est concrétisée linguistiquement dans l'expression *templum. Templum* en effet, (en grec, *téménos*) remonte à la racine *tem-*, couper, et ne signifie donc rien d'autre que ce qui est découpé, ce qui est délimité.[68]

• elle est constitutive de l'objectivité en général :

> C'est uniquement lorsqu'un contenu est déterminé spatialement, lorsqu'il est arraché par la délimitation fixe de ses limites à la totalité indistincte de l'espace, qu'il acquiert sa propre configuration d'être : l'acte de mettre au dehors et de séparer, l'acte d'*existere*, lui donne seul la forme d'une *existence* autonome. Cet état de choses logique se manifeste dans la construction du langage par le fait qu'ici aussi c'est la concrétion du lieu et de l'espace qui sert de moyen pour élaborer linguistiquement avec toujours plus de rigueur la catégorie d'objet de connaissance.[69]

• enfin Cassirer identifie la même opération à l'œuvre dans la durée et pour décrire cette activité du sujet, il utilise quasiment les mêmes termes que Hjelmslev dans les *Prolégomènes*. On sait que pour ce dernier une des tâches prioritaires du sujet sémiotique consiste à «[établir] ses frontières dans la «masse amorphe de la pensée» [...] un continuum amorphe et non analysé [...]) un continuum non analysé mais analysable, [...])»[70]; de même pour Cassirer :

> Le latin tempus, qui correspond au grec *téménos* et *témpos* (maintenu au pluriel : *témpéa*) est né du terme et de l'idée de *templum*. «Les termes essentiels *téménos* (*tempus*), *templum* ne signifient rien d'autre que coupure, intersection : [...].[71]

Cette position, qui fait partie de la vulgate du structuralisme, permet de formuler l'hypothèse heuristique, à savoir l'isolement d'une «case» pour Hjelmslev, d'une «région» pour Cassirer. Clairvoyant, ce dernier associe de façon récurrente la question du sacré à celle de l'accent et, tandis que la pensée scientifique procède à une homogénéisation du temps et de l'espace, pour la pensée mythique : «[...] il n'y a qu'un seul *accent* mythique, qui s'exprime dans l'opposition du sacré et du profane»[72]. Si le sacré est fonctionnellement dans le plan du contenu ce que l'accent représente dans le plan de l'expression, si le caractère non partageable de l'accent est structurellement équivalent à celui du sacré dans le plan du contenu, alors nous pouvons, sans trop d'appréhension, envisager une *prosodisation du contenu* et, dans la foulée, avancer des hypothèses qui, sans ce patronage éclairant de la prosodie, seraient irrecevables. Et, par exemple, si la direction est inséparable d'une accentuation, la *violence* devient un trait génératif, commun à la connaissance, à la communication, à l'émergence de l'objet, au sacré, etc. La pensée scientifique, qui proscrit cet accent, se veut une pensée *déclarative* et extensive, la pensée mythique, elle, «fait dans» l'*exclamation*, et ses moments singuliers sont ceux où elle s'abstient et se déjuge. En abusant, après bien d'autres, de ce tour facile, le sens de la violence advient dans la proximité de la violence du sens, du moindre sens, de ce que Merleau-Ponty dénomme, à propos de Cézanne, la «déflagration de l'Être»[73].

Le rabattement de la figuralité sur la problématique du sacré, et de la valeur en général, éclaire l'ambivalence toujours relevée du sacré : révéré et interdit, saint et

souillé à la fois. Cette ambivalence serait syntaxique : il convient de s'approcher, de rôder autour du sacré, mais sans entrer en contact avec lui, si bien que deux programmes s'avèrent nécessaires : un programme d'approche qui conduise le sujet vers et un contre-programme de retrait qui le ramène en arrière. Peut-être sommes-nous en présence de termes complexes très particuliers, de complexes critiques suspendus au maintien de la différence la moindre. C'est un truisme de la réflexion sur la moralité que le mérite éthique est attaché non à la pratique sereine de la «vertu», mais à la résistance opiniâtre au «vice» : seulement comment résister au «vice» sans l'effleurer ? sans le bien connaître ? Ces questions ne sont pas neuves. Quoi qu'il en soit, ce qui semble se produire ici n'est pas tant la jakobsonienne projection de l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique que l'inverse. La grandeur paradigmatique est à l'effervescence du sens ce qu'une photo est au mouvement observé : elle l'exprimerait faute de le comprendre.

4.3 *Régime cinétique et affect*

Pour la pensée scientifique, l'affectivité est jugée encombrante, superflue et, comble d'infamie, irrationnelle, mais cette abjection est comme un négatif qui révèle, s'il est retourné, les limites, sinon les œillères, de l'intellectualisme. La pensée rationnelle n'est bien sûr opérante que dans les limites qu'elle s'acharne à maintenir alors que le propre de la pensée consiste souvent à jeter un œil par-dessus la limite.

Nous avons déjà laissé entendre que les dimensions figurales de l'espace, de la durée et du *tempo* étaient les plus générales que nous puissions envisager, mais la généralité comme opération signifie que l'affectivité tombe normalement sous le contrôle de la figuralité. Du point de vue sémiotique *stricto sensu*, la figuralité est le plan de l'expression tandis que l'affectivité s'inscrit comme plan du contenu, si bien qu'une commutation dans le plan figural doit être suivie d'une commutation dans le plan affectif. Une sémiotique intégrée doit, pour mériter ce qualificatif, régler les échanges entre les formes et les affects. Cet arrimage de l'affectivité à la figuralité permet de transporter les rudiments de connaissance de la figuralité à l'affectivité et de formuler deux hypothèses :

• à chaque dimension figurale serait attachée un mode affectif particulier, ce qui signifie que le rapport à l'espace induit un type particulier d'émotions, émotions entendues comme passage pour le sujet d'un état à un autre, moments précieux ainsi que le note Valéry dans *Eupalinos* : le sujet «diffère déjà de [lui]-même, autant qu'une corde tendue diffère d'elle-même qui était lâche et sinueuse»; de même, les régimes figuraux de la durée sont générateurs d'affects spécifiques qui devront être reconnus, mais en lesquels nous aimerions personnellement voir une catalyse de l'exclamation implicitée, oubliée dans le train déclaratif du discours. Le retour et l'intercalation de la mnésie dans la chronie sont structurellement générateurs d'affect. Il est significatif que le dernier chapitre de *La Pensée sauvage* de Lévi-Strauss, intitulé «Le temps retrouvé»[74], dise la synonymie et la coextensivité de l'affectivité et de la durée :

> Des archives on pourrait dire, paraphrasant un argument de Durkheim : après tout, ce sont des morceaux de papier. Pour peu que toutes aient été publiées, rien ne serait changé à notre savoir et à notre condition si un cataclysme anéantissait les pièces authentiques. Pourtant, nous ressentirions cette perte comme un dommage irréparable, nous atteignant au plus profond de notre chair. Et ce ne serait pas sans raison : si notre interprétation des churinga est exacte, leur caractère sacré tient à la fonction de signification diachronique qu'ils sont seuls à assurer, dans un système qui, parce que, classificatoire, est complètement étalé dans une synchronie qui réussit même à s'assimiler la durée.[75]

Enfin, les régimes de *tempo*, à savoir la lenteur et la vitesse, sont, rapportés au sujet, eux aussi générateurs d'affects.

• si chacune des dimensions figurales est au principe d'une classe d'affects, la composition des dimensions complique l'analyse des affects dans la mesure où la durée s'ajoute à l'espace et l'accroît, dans la mesure où le *tempo* fait de même à l'égard de la durée. L'évidente progression des émotions est certainement moins arithmétique que géométrique dans son principe. Le recouvrement de l'espace par la durée et la modification affective qu'elle suscite chez les sujets sont relevés ainsi par Lévi-Strauss à partir des observations de Strehlow :

> Dans le paysage qui l'entoure, [l'indigène] lit l'histoire des faits et gestes des êtres immortels qu'il vénère; [...] Le pays entier est pour lui comme un arbre généalogique ancien, et toujours vivant.[76]

Ainsi chaque dimension possède sa progression propre, mais surtout toute dimension présupposée devient le superlatif de la dimension présupposante. De sorte que si le sens est porteur de violence, il le doit aux valeurs immanentes de *tempo* : en effet, disjoindre l'affect de la vitesse et penser l'événement sémiotique indépendamment de son coefficient cinétique et ce coefficient lui-même comme un adverbe révocable, une nuance facultative, nous semble une entreprise désespérée. Par intégration ou par analogie, il y a tout lieu de croire que l'importance de la vitesse n'est pas moindre pour la noologie que celle qui lui est reconnue dans la cosmologie. Nous ne disons donc pas que le *tempo* seul est au principe de l'affect, mais que les valeurs extrémales (Culioli) de l'affect sont dans la dépendance des valeurs extrémales de la célérité et de la lenteur.

Nous sommes renvoyé au survenir que nous avons croisé à diverses reprises et notamment en *2.1*, mais dans

une ambiance épistémologique différente. Le survenir, introduit dans le parcours génératif[77], s'y déploie en parcours paroxystiques dans la mesure où la lenteur peut en certains cas être aussi intense, aussi vive, que la célérité :

• du point de vue tensif, la soudaineté sera, compte tenu des anticipations du sujet, détensive et euphorique, ou bien contensive et dysphorique;
• du point de vue aspectuel, la survenue tend, par syncrétisme de l'inchoativité et de la terminativité, vers la ponctualité, et couramment vers l'exclamation;
• du point de vue modal, la survenue révèle, dans l'instant, l'état d'impréparation du sujet : l'objet surprenant, inattendu, émeut un sujet surpris; faut-il rappeler que l'adjectif «merveilleux» a signifié jusqu'en moyen français «étonnant»?
• du point de vue narratif *stricto sensu*, la relation sujet/objet semble inversée et tourner à l'avantage du sujet : l'objet en avance attend d'un sujet en retard que ce dernier, étant venu à bout de son désarroi, reprenne la direction du procès.

Deux conséquences jointes intéressant la narratologie se laissent entrevoir. En premier lieu, il est probable que le schéma narratif relève d'une narrativité instituée, institutionnelle, menacée par le stéréotype. Par suite, à côté de ces formes fixes, il y a lieu de prévoir des formes libres, simulant la spontanéité. En second lieu, si le schéma narratif est pris comme étalon, on peut s'attendre à des formes narratives qui seront tantôt de l'ordre de l'*infra-*, comme dans le cas des blagues, des mots d'esprit ou encore des slogans, tantôt de l'ordre du *supra-*, comme dans le cas des grandes religions et des systèmes ayant décroché le suffixe *-isme*.

5. POUR FINIR

On ne saurait examiner la validité du schéma narratif sans faire état de l'intérêt soutenu, des remarques pénétrantes, des remarques constructives que P. Ricœur n'a cessé d'adresser à la «grammaire narrative» de Greimas et à son œuvre en général[78]. On s'en doute : un tel examen relève davantage d'un sujet de thèse que d'un sujet d'article.

S'agissant de la narrativité, P. Ricœur adresse, nous semble-t-il, trois reproches précis à la narrativité sémiotique : l'universalité plus que douteuse du modèle proppien; la solution de continuité entre la pauvreté du contenu des structures profondes et la richesse de celui des structures superficielles, et souligne, entre autres, qu'il y a davantage dans le conflit entre actants que dans la contradiction opérant dans le carré sémiotique; enfin l'absence, injustifiable à ses yeux, d'une phénoménologie du temps qui seule peut rendre compte de l'émergence de relations orientées. Examinons-les brièvement.

Relativement au premier point, nous aboutissons à un constat voisin, mais par des voies différentes : d'autres schémas narratifs sont envisageables parce que d'autres parcours sont possibles sur le carré sémiotique et que d'autres systèmes de signification sont repérables chez les uns et les autres. Les deuxième et troisième reproches sont liés : afin de rendre compte de l'enrichissement des structures superficielles eu égard aux structures profondes, l'herméneute fait appel pour ce qui le concerne à ce qu'il appelle l'«intelligence narrative»[79] et à une «sémantique de l'action», en fait de l'agir et du pâtir, autonome par rapport aux «opérations impliquées par le carré sémiotique». Mais comment garantir l'universalité de cette «sémantique de l'action»? Cela n'est pas dit. La demander à l'«intelligence narrative»? Cette dernière homogénéise sans doute le matériau narratif, mais est-elle en mesure de produire une grammaire? Si, comme nous le supposons, plusieurs schémas narratifs sont opérants, l'«intelligence narrative» regrouperait plutôt les invariants repérables, ce que nous avons appelé plus haut l'«armature». Mais, à d'autres moments, P. Ricœur considère que l'aspectualité pourrait servir de relais entre structures de surface et structures profondes[80]. Or la sémiotique, après une longue fascination pour les modalités, est portée, depuis un certain temps déjà, à accorder à l'aspect une emprise sur la constitution de la signification que ses déclarations initiales ne laissaient pas prévoir. Par-delà les flottements d'une pensée en progrès, il y a lieu de penser que l'aspectualisation et la modalisation sont les intercesseurs entre la dynamique orientée des structures profondes — et sur ce point les remarques de P. Ricœur sont moins critiques que prémonitoires — et la démultiplication analytique des structures superficielles.

Achevons pour de bon. La sémiotique n'est plus aux prises avec la problématique rustique du *vrai* et du *faux* parce que son objet épistémique n'est pas le seul contenu, mais un complexe constitué par l'intrication du contenu et de sa place; elle n'a pas à trancher de l'existence ou de l'inexistence de tel contenu, mais de son adresse. Certes, il n'est pas question d'admettre sans contrôle n'importe quel contenu parce qu'il aurait été «trouvé», mais pour cet examen le «principe d'empirisme» (exhaustivité, non-contradiction, simplicité) de Hjelmslev est amplement suffisant. L'essentiel consiste, nous semble-t-il, à *situer* ce contenu. À ce titre, le schéma narratif dérivé de Propp n'est ni vrai ni faux. Il est accordé, du point de vue figural, à l'espace dromique et au temps chronique, à une aspectualité centrée sur le *devenir*. Qu'il soit nécessaire de placer le *survenir* au même rang que le *devenir*, c'est ce qui ressort des derniers écrits de Greimas, et notamment dans *De l'imperfection*. On objectera sans doute que le devenir du héros proppien s'effectue dans une direction plutôt sociolectale, tandis que le survenir est surpris dans des discours idiolectaux, mais bien des cultures offrent une répartition inverse. Plus notable nous semble le fait que la sémiotique s'éloigne de l'intellectualisation, de la rationalisation

coûte que coûte de la signification pour faire droit à la scansion, tantôt ponctuelle, tantôt étendue, du survenir de l'événement et du devenir de l'attente :

> [...] l'attente de l'inattendu se transforme, à chaque niveau, en attente attendue de l'inattendu. Le danger est prévisible [...] mais le jeu en vaut peut-être la chandelle : l'effet du réel s'empare immédiatement du niveau dominé et donne à l'inattendu la caution du dépassement authentique. [81]

En dessinant les linéaments d'une *autre* narrativité, *De l'imperfection* a fait sauter le verrou épistémologique que la sémiotique avait, de bonne foi, installé et ainsi libéré la recherche des préventions que tout effort de connaissance instruit du fait même qu'il aboutisse. Le schéma narratif, comme tout concept sémiotique bien éprouvé, fait signe à la question de l'objectivité sémiotique et plus généralement des sciences dites humaines. Ces dernières ont pour objet la différence, autrement dit l'objectivation ne voit pas dans les singularités subjectives, qu'elles soient sociolectales ou idiolectales, un déni, mais une validation.

---

1. «Une forme linguistique est une forme exprimée. Les relations dont il est question ici sont dans toute langue des valeurs exprimées», (L. Hjelmslev, *La Catégorie des cas,* Munich, W. Fink, 1972, p. 77).
2. Nous nous fondons pour l'essentiel sur l'article donné dans *Sémiotique 1,* Paris, Hachette, 1979, p. 244-247.
3. L. Hjelmslev, *Le Langage,* Paris, Minuit, 1968, p. 27.
4. E. Benveniste, «Saussure après un demi-siècle» dans *Problèmes de linguistique générale,* tome 1, Paris, Gallimard, 1967, p. 39-40.
5. L. Hjelmslev, *Essais linguistiques,* Paris, Minuit, 1971, p. 140.
6. A.J. Greimas, *Du sens II,* Paris, Seuil, 1983, p. 30.
7. C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale I,* Paris, Plon, 1964, p. 240.
8. P. Ricœur, «Figuration et configuration, à propos du *Maupassant* de Greimas» dans *Exigences et perspectives de la sémiotique,* tome 2 (sous la direction de H. Parret et de H.G. Ruprecht), Amsterdam, J. Benjamins, 1985, p. 801-809.
9. V. Jankélevitch, *La Musique et l'ineffable,* Paris, Seuil, 1983, p. 139.
10. *Ibid.,* p. 140.
11. *Ibid.,* p. 144.
12. «Le paradigmatique même détermine le syntagmatique, puisque d'une façon générale et en principe on peut concevoir une coexistence sans alternance correspondante, mais non inversement. C'est par cette fonction entre le paradigmatique et le syntagmatique que s'explique leur conditionnement réciproque», (L. Hjelmslev, *Essais linguistiques,* p. 159.)
13. Résumée, sinon caricaturée, la reprise greimassienne de Propp («Toutes les fonctions, nous l'avons déjà noté, se rangent en un récit unique et continu», lit-on dans *Morphologie du conte,* Paris, Seuil, 1970, p. 35) retient l'ordre de succession mais opère une réduction de l'inventaire des fonctions auquel Propp aboutit, à savoir trente et une (*ibid.,* p. 79).
14. Cette dérive est signalée par Hjelmslev dans l'étude intitulée «La structure morphologique» dans *Essais linguistiques, op. cit.,* p. 124.
15. La mise en paire n'a rien d'obligatoire et, pour ne prendre qu'un exemple, l'aspectualité est tantôt organisée sur le mode binaire ou contrastif : accompli *versus* inaccompli, tantôt organisée sur le mode ternaire, plutôt séquentiel : inchoatif *versus* duratif *versus* terminatif. Au-delà, la mise en paire apparaît comme une position d'attente puisque, d'un auteur à l'autre, la constitution des systèmes varie très notablement. Mais ce point dépasse les limites de cette approche.
16. L'identification du survenir et du revenir est suggérée par Foucault : «Le nouveau n'est pas dans ce qui est dit, mais dans l'événement de son retour» (*L'Ordre du discours,* Paris, Gallimard, 1976, p. 28)
17. L'hypothèse adoptée est celle de leur isomorphisme. Se réclamer de Hjelmslev tout en «laissant tomber» l'isomorphisme serait inconséquent, pour ne pas dire plus.
18. R. Thom présente l'alternative dans les termes suivants : «[...] la structure globale de l'espace provient-elle d'une agrégation invariante de domaines engendrés par (ou associés à) des accidents locaux (thèse de Mach) ou, au contraire (thèse d'Einstein), les accidents locaux sont-ils de purs «épiphénomènes», manifestations d'une tension locale de l'éther indifférencié qui est le substrat de toutes choses ?» (*Modèles mathématiques de la morphogenèse,* Paris, C. Bourgois, 1981, p. 133).
19. Voir à ce sujet E. Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques,* tome 2, Paris, Minuit, 1986, p. 132-170.
20. Ce terme désigne pour nous un concept en quelque sorte imaginaire ou simplement régulateur. Il n'y a pas de contextualisation : il y a seulement — après les remarques de Hjelmslev : «[...] il n'existe pas de significations reconnaissables autres que les significations contextuelles», (*Prolégomènes à une théorie du langage,* Paris, Mouton, 1969, p. 62) — des opérations opportunistes de dé-contextualisation et de re-contextualisation.
21. Qu'on songe à la catholicité du *croire* qui obsède le monothéisme, à la «démocratisation» du *savoir* qui obsède les religions laïques, pour ne rien dire de la médiatisation sans frein qui sévit aujourd'hui.
22. Nous ne méconnaissons pas les difficultés attachées à cet adjectif dit indéfini, à savoir que son emploi prévient, en général, la démonstration qu'il est censé conclure. Voir à ce sujet les remarques de Saussure à propos de ce qu'il appelle l'«identité diachronique», dans le *Cours de linguistique générale,* Paris, Payot, 1962, p. 248-249.
23. L. Hjelmslev, *Essais linguistiques, op. cit.,* p. 95.
24. Cf. notre étude intitulée «Greimas et le paradigme sémiotique» dans *Raison et poétique du sens,* Paris, P.U.F., 1988, p. 65-94.
25. C. Lévi-Strauss, «La structure et la forme. Réflexions

sur un ouvrage de Vladimir Propp» dans *Anthropologie structurale II*, Paris, Plon, 1973, p. 139-173.

26. V. Propp, *Morphologie du conte, op. cit.*, p. 131-132.
27. *Ibid.*, p. 123.
28. *Ibid.*, p. 125.
29. «Tout peut arriver dans un mythe; il semble que la succession des événements n'y soit subordonnée à aucune règle de logique ou de continuité» (*Anthropologie structurale I, op. cit.*, p. 229).
30. Sans parler de la grande étude de Greimas intitulée «Pour une théorie de l'interprétation du récit mythique», dans *Du sens*, Paris, Seuil, 1973, p. 185-230.
31. A.J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, p. 210 (rééd. chez P.U.F. en 1986).
32. *Ibid.*, p. 212.
33. *Ibid.*, p. 213.
34. La prégnance hégélienne du schéma narratif — reconnue dans le chapitre consacré à Bernanos dans *Sémantique structurale* — ne se limite pas au rôle central de la lutte, mais à la finalité de cette lutte, qui est, dans la lecture de Kojève, d'abord une lutte pour la reconnaissance.
35. C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale I, op. cit.*, p. 248. Nous n'envisagerons pas ici la validité de ce que Lévi-Strauss appelle la formule du mythe.
36. À notre connaissance, seul Hjelmslev a eu le courage de se proposer l'élucidation de ces questions plus qu'épineuses : «Toute participation (corrélation participative) peut être transformée en exclusion (corrélation de cases). [...] Toute exclusion peut être transformée en participation. [...]» (*Nouveaux Essais*, Paris, P.U.F., 1985, p. 104-105).
37. *Bulletin du Groupe de recherche sémio-linguistique*, X, 43, septembre 1987, p. 5.
38. V. Brøndal, *Essais de linguistique générale*, Copenhague, E. Munksgaard, 1943, p. 23.
39. E. Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques*, tome 1, Paris, Minuit, 1985, p. 234.
40. V.Brøndal, *Théorie des prépositions*, Copenhague, E. Munksgaard, 1950, p. 29.
41. *Ibid.*, p. 85.
42. La seule modification que nous nous autorisons est le remplacement de «inconnexité» par «contingence» dans le dessein de rendre plus vif le contraste avec «cohérence», qui lui est utilisé par Brøndal.
43. A.J. Greimas, *Sémantique structurale, op. cit.*, p. 211.
44. V. Brøndal, *Théorie des prépositions, op. cit.*, p. 86.
45. V. Brøndal, *Essais de linguistique générale, op. cit.*, p. 55.
46. *Loc. cit.*
47. *Ibid.*, p. 66.
48. L. Hjelmslev, *La Catégorie des cas*, p. 102.
49. *Ibid.*, p. 112-113. Voir également l'étude intitulée «Structure générale des corrélations linguistiques» dans L. Hjelmslev, *Nouveaux Essais*, p. 27-66.
50. K. Togeby, S*tructure immanente de la langue française*, Copenhague, Nordisk Sprog-og-Kulturforlag, 1951, p. 147.
51. De ces grandeurs, ordinairement négligées, il conviendrait d'admettre qu'elles ont une *position*, mais non un *contexte*.
52. Dans une étude minutieuse, M. Hammad a montré que les propriétés dites physiques de la matière étaient fiduciaires et modales («La privatisation de l'espace», *Nouveaux Actes sémiotiques*, 4, 5, 1989, Trames, Université de Limoges, p. 39-45). Dans le même ordre d'idées, il semble que ce que F. Bastide a appelé le «traitement de la matière» mette en œuvre des opérations d'abord sémiotiques (F. Bastide, «Le traitement de la matière», *Actes sémiotiques*, Documents du G.R.S.L., IX, 89, 1987).
53. A. Malraux, *Le Surnaturel*, Paris, Gallimard, 1977, p. 15-16.
54. Ces remarques n'engagent pas une analyse sérieuse puisque le dialogue est précédé par l'attente de l'ascète, la focalisation : *«une petite feuille éclatante»*; la sensibilisation figurative : *«La feuille commence à trembler»*; la synecdoque : *«feuille»*-*«arbre»*; l'équivalence *«arbre» = «Vishnou»* – toutes opérations qui valent sans doute comme préalables du dialogue.
55. P. Valéry, *Cahiers*, tome 1, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», 1973, p. 590.
56. *Ibid.*, p. 733.
57. E. Sapir, *Linguistique*, Paris, Gallimard, coll. «Folio-essais», 1991, p. 207-208.
58. Dans le même ordre d'idées, la querelle entre les différents courants du structuralisme a été une querelle *ordinaire*, alors qu'elle avait une valeur heuristique certaine pour le structuralisme lui-même. Le structuralisme, fondé sur la *fixation* des concepts (Jakobson, Lévi-Strauss, Greimas), s'est présenté comme logique, a donné comme «raisons» tantôt des procès rhétoriques jusque-là non soupçonnés (va-et-vient entre métonymie et métaphore), tantôt des opérations judicatives (affirmation et négation), tandis que le structuralisme fondé sur l'*élasticité* des concepts (Lévy-Bruhl à titre de référence, Brøndal, Hjelmslev, frères ennemis ici étonnamment proches l'un de l'autre sur ce point...) en appelait à des dynamiques figurales générales puisqu'elles interviennent aussi bien dans le plan de l'expression que dans celui du contenu : *concentrante-expulsive* d'une part, *diffusante-participative* de l'autre. Mais au lieu de considérer que le courant distinct mais voisin désignait le terme à atteindre, on a procédé par la voie ordinaire, celle qui consiste à couvrir d'opprobre, d'abjection la mise en évidence de telle limitation de la théorie. Le rapport à la logique a servi de discriminant : le dégagement de structures participatives était jugé par les uns intolérable, tandis que les structures élémentaires étaient données par les autres comme étrangères à la logique, voire possiblement «a-logiques» : «Le système n'est pas construit comme un système logico-mathématique d'oppositions entre termes positifs et négatifs», (*La Catégorie des cas*, p. 102). La question se laisse d'elle-même formuler : puisque logique exclusive et logique participative sont — à l'évidence — des possibles, dans quelles conditions la logique exclusive prévaut-elle sur la logique participative et réciproquement ? Ainsi formulé, le débat échappe à la querelle pour regagner le terrain théorique, celui de l'identification des «variétés», c'est-à-dire des «variantes solidaires».
59. «Actualité de Brøndal», *Langages*, n° 86, juin 1987, p. 21-39.
60. J.-Cl. Coquet, «Linguistique et sémiologie», *Actes sémiotiques*, IX, 88, 1987, p. 17.
61. *Ibid.*, p. 13-17. Sur l'intrication de la temporalisation et de la modalisation, voir C. Zilberberg, «Modalités et pensée modale», *Nouveaux Actes sémiotiques*, 3, 1989, Trames, Université de Limoges.
62. A.J. Greimas, *Du sens II, op. cit.*, p. 57.

63. J. Courtés, «La lettre dans le conte populaire merveilleux», *Actes sémiotiques*, n° 9 (1979), 10 (1979) et 14 (1980).
64. F. Bastide, «Le Traitement de la matière», *op. cit.*, p. 26-27.
65. A.J. Greimas, *De l'imperfection,* Périgueux, P. Fanlac, 1987, p. 28.
66. Sans souci particulier de provoquer, on peut considérer que la discussion concernant la pertinence des théories localistes était close dès les années 30. À titre personnel, nous ajouterons que traiter du localisme en soi est une opération vaine puisque, eu égard à la figuralité, c'est traiter d'une seule dimension, la troisième, c'est-à-dire d'une dimension doublement présupposante. Le localisme seul est introductif, certainement non conclusif pour ce qui regarde le faire sémiotique des sujets.
67. E. Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques,* tome 2, *op. cit.*, p. 111.
68. *Ibid.*, p. 127
69. E. Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques,* tome 1, *op. cit.*, p. 158.
70. L. Hjelmslev, *Prolégomènes, op. cit.*, p. 70-73.
71. E. Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques,* tome 2, *op. cit.*, p. 135.
72. *Ibid.*, p. 122.
73. M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit,* Paris, Gallimard, 1989, p. 65. Nombreux sont aujourd'hui les sémioticiens qui considèrent que certaines positions du philosophe peuvent être reprises par la sémiotique, mais la demande peut se retourner. Ainsi *L'Œil et l'Esprit* s'ouvre sur la phrase souvent citée : «La science manipule les choses et renonce à les habiter», mais cette proposition est déjà une constante, autrement exprimée, de la réflexion de Cassirer, que l'équité devrait placer parmi les pères fondateurs du structuralisme. L'estime, qu'appelle l'œuvre de Merleau-Ponty, ne devrait pas faire oublier la distinction des points de vue : l'attitude philosophique, supposée homogène..., s'attache au *réalisé*, l'attitude sémiotique au *réalisable;* la première demande au *croire* d'étayer la *nécessité* qui se dérobe, la seconde attend du *croire* qu'elle apprivoise les relations de contradiction des cultures les unes avec les autres et qu'elle fasse bientôt valoir l'impossible comme *possible*.
74. Il est clair que ce titre fait signe à Proust lequel lui-même fait signe au passage, devenu célèbre, des *Mémoires d'outre-tombe* dans lequel Chateaubriand relate une expérience de réminiscence vécue dans le parc de Montboissier : «Je fus tiré de mes réflexions par le gazouillement d'une grive perchée sur la plus haute branche d'un bouleau. À l'instant, ce son magique fit reparaître à mes yeux le domaine paternel; j'oubliai les catastrophes dont je venais d'être le témoin, et, transporté subitement dans le passé, je revis ces campagnes où j'entendis si souvent siffler la grive».
75. C. Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage,* Paris, Plon, 1962, p. 320.
76. *Ibid.*, p. 322.
77. Nous nous sommes efforcé de reconnaître, dans une brève étude intitulée «Pour une poétique de l'attention, la part du *tempo* dans la sémiosis» dans *L'Interaction communicative* (sous la dir. de A. Berendonner et H. Parret), Berne, P. Lang, 1990, p. 129-154.
78. P. Ricœur, «La grammaire narrative de Greimas», *Actes sémiotiques du G.R.S.L.*, 15, 1980 — «Les contraintes sémiotiques de la narrativité» dans *Temps et Récit,* tome 2, Paris, Seuil, 1984, p. 49-91 — «Entre herméneutique et sémiotique», *Nouveaux Actes sémiotiques*, 7, 1990, Pulim, Université de Limoges. Cf. également M. Arrivé et J.-Cl. Coquet, *Sémiotique en jeu*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins, 1987, p. 291-297.
79. «Bornons-nous pour l'instant à dire que, comprendre ce qu'est un récit, c'est maîtriser les règles qui gouvernent son ordre syntagmatique. En conséquence, l'intelligence narrative ne se borne pas à présupposer une familiarité avec le réseau conceptuel constitutif de la sémantique de l'action. Elle requiert en outre une familiarité avec des règles de composition qui gouvernent l'ordre diachronique de l'histoire», dans *Temps et Récit,* tome 1, Paris, Seuil, 1983, p. 90.
80. M. Arrivé et J.-Cl. Coquet, *Sémiotique en jeu, op. cit.*, p. 294.
81. A.J. Greimas, *De l'imperfection, op. cit.*, p. 96-97.

DOCUMENT

SÉMIOTIQUE ET DESIGN

La scénographie du pouvoir dans le mobilier de haute direction

JEAN-MARIE FLOCH

En appliquant au mobilier de haute direction, corpus peu habituel, un outil de la sémiotique standard, soit le schéma narratif, cette étude, commandée à des sémioticiens par une grande entreprise, en vient à dégager, tant du point de vue de l'expression que du contenu, sept grands types de mobilier et diverses conceptions de la fonction directoriale.

Applying to a most unusual corpus : chief executives furnitures, one of the tools of standard semiotics : the narrative scheme, this study which was ordered to a team of semioticians by a big company, identifies, in regard to expression as well as content, seven main types of furnitures which imply various conceptions of the managerial function.

AVERTISSEMENT

Les pages qui suivent sont extraites d'un rapport d'étude destiné à la *Direction Marketing* d'une grande entreprise européenne de mobilier et d'aménagement de bureau. Celle-ci avait demandé à une équipe de sémioticiens et de designers d'analyser une cinquantaine de bureaux de haute direction et d'élaborer une typologie de ces derniers selon leur design. L'objectif, pour l'entreprise, était non seulement de connaître les résultats d'une structuration de l'offre-produits à partir d'une approche très différente des traditionnelles approches qualitatives et quantitatives, mais aussi de pouvoir comparer le discours *du* mobilier avec les nombreux discours *sur* le mobilier, que tiennent fabricants et utilisateurs. Pour leur part, sémioticiens et designers faisaient l'hypothèse que le design peut être conçu comme une sémiotique-objet, et que les bureaux de haute direction «parlent» du Pouvoir, de ses conceptions et de ses représentations.

Pour le lecteur sémioticien et chercheur, le principal intérêt de ces pages sera l'occasion de voir comment la sémiotique peut être explicative, lorsqu'elle est «appliquée» au marketing : ces pages sont bien celles qui constituaient la partie centrale du rapport. Celles qui précédaient rappelaient l'objectif et la méthodologie, celles qui suivaient étaient consacrées à une comparaison entre le discours *du* mobilier tel qu'il avait été dégagé et les discours verbaux et non verbaux tenus *sur* ce mobilier dans les plaquettes de présentation des produits ainsi que dans les *show-rooms* où ils sont exposés.

En satisfaisant ainsi sa curiosité sociologique, pourrait-on dire, le sémioticien verra comment l'un des outils centraux de la sémiotique dite «standard» — le schéma narratif — a été utilisé dans ce type d'études. A.J. Greimas aimait à répéter que ce schéma était en fait une pure construction idéologique, largement transculturelle cependant, et qu'on pouvait le situer à un niveau relativement profond du parcours génératif de la signification. L'analyse des meubles de haute direction peut donc être lue aussi comme une illustration de cette idée : on remarquera, par exemple, que les trois grandes composantes du discours de ce mobilier — et les trois catégories qui les articulent — rappellent assez ces trois niveaux d'analyse que sont les structures sémio-narratives, discursives et textuelles.

Voici donc cette étude — publiée avec l'accord des commanditaires; les noms des marques des fabricants ont été effacés et remplacés par des initiales —, et pour commencer la présentation des plans de la manifestation, de l'expression et du contenu, qui devait familiariser l'homme de marketing à l'idée que le mobilier peut être aussi un système de signification.

TROIS PLANS DU LANGAGE DU MOBILIER : TROIS NIVEAUX D'ANALYSE

À partir du moment où l'on aborde le mobilier comme un langage, il convient de distinguer trois niveaux d'analyse, correspondant aux trois plans constitutifs de tout langage :

• Le plan de la manifestation, où se situent les différents éléments et «signes» qui composent le bureau tel qu'il se présente, et tel qu'il s'offre à une première segmentation en unités distinctes de plus ou moins grande dimension : plateau, piétement, panneau(x), crédence, console, caisson(s). Citons encore les motifs d'architecture, d'ébénisterie ou de ferronnerie qui se retrouvent, comme des unités relativement autonomes, «transplantées» et utilisées pour connoter la tradition, le luxe ou la modernité.

• Le plan de l'expression est constitué des qualités visuelles (formelles et chromatiques), des qualités spatiales (orientation, topographie), voire des qualités tactiles ou sonores du mobilier. Ces qualités sont données par les différents types de découpes, de dessins et de finitions.

• Le plan du contenu est celui du discours tenu par le mobilier sur la fonction directoriale elle-même, mais aussi sur la relation aux autres (personnel, visiteurs...) et sur la conception que l'on a du temps et du devenir (valorisation des permanences et des continuités ou, au contraire, valorisation des ruptures, des changements passés ou à venir).

Les deux plans de l'expression et du contenu sont évidemment interdépendants : l'analyse sémiotique consiste à montrer comment tel discours, tel contenu a pour expression telle forme, telle organisation spatiale ou telles qualités chromatiques.

LE «DISCOURS» DES BUREAUX DE HAUTE DIRECTION

Trois grandes dimensions organisent le discours que tiennent les bureaux et constituent donc le plan du contenu du langage du mobilier analysé :

1. *La conception de la fonction directoriale*

Les bureaux racontent ce que fait le dirigeant, ou ce qu'il ne fait pas. La simplicité ou la complexité même de ces espaces, la possibilité offerte ou non de disposer un certain nombre d'objets ou d'appareils, autant d'indications sur les programmes d'action, les fonctions et les rôles qui sont induits par les différents bureaux et qui les font se regrouper en un certain nombre de types. Un bureau est ainsi un récit : chaque design engage une définition narrative particulière du rôle du dirigeant. Une grande opposition permet de structurer cette dimension narrative : les programmes d'action qui définissent le rôle du dirigeant peuvent être de nature «cognitive» ou de nature «pragmatique».

• Le dirigeant peut incarner et représenter un certain type de valeurs, une certaine philosophie de l'entreprise et, en fonction de ces valeurs, décider, trancher, juger après avoir réuni et écouté (ou pas!). Il ne «fait» rien, à proprement parler. C'est un «décideur», dont le bureau est libre de tout ce qui indiquerait une simple gestion des «affaires courantes». C'est une définition «cognitive» de la fonction directoriale.

• Le dirigeant peut, au contraire, être défini comme un super-employé : quelqu'un qui effectue un certain nombre de tâches. Ces tâches sont les plus importantes, les plus décisives. Il n'empêche : ce sont désormais des actions, des performances; il s'agit d'une définition «pragmatique» de la fonction directoriale : piloter, *manager*, contacter, émettre et recevoir, consulter. Le bureau de ce dirigeant-manager s'articule en un certain nombre d'espaces et d'appendices correspondant à la multiplicité de ces tâches. Il s'encombre — si l'on peut dire — d'un nombre variable d'appareils permettant l'effectuation d'une bonne gestion.

On peut maintenant préciser plus aisément en quoi s'opposent le dirigeant-«décideur» et le dirigeant-«manager» en montrant comment les deux dimensions, cognitive et pragmatique, recouvrent les quatre épisodes de tout récit centré sur un sujet.

La fonction directoriale peut donc recevoir deux définitions opposées. Diriger, ce peut être le fait d'un Destinateur, qui incarne telles valeurs, qui tranche, persuade, décide; ou diriger, ce peut être le fait d'un Sujet qui exécute, gère, pilote, enchaîne un certain nombre d'opérations pour remplir une mission. Voici comment on peut représenter les deux dimensions, et les deux définitions du dirigeant, à partir du «schéma narratif» :

DIMENSION «COGNITIVE»
LE PATRON «DÉCIDEUR»

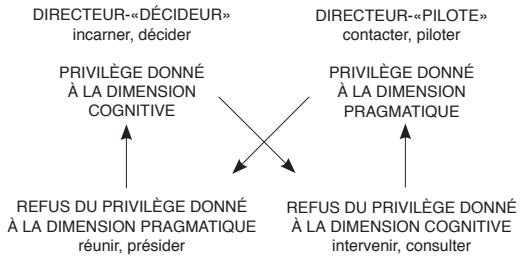
CONTRAT	SANCTION
instauration d'un système de valeurs, mission donnée à un Sujet par un Destinateur	rappel du système des valeurs jugement par le Destinateur de la bonne effectuation de la mission
incarner, représenter, convoquer, décider, persuader, mandater	juger, interpréter, rappeler, écouter, officialiser, récompenser, punir

DIMENSION «PRAGMATIQUE»
LE PATRON «PILOTE»

COMPÉTENCE	PERFORMANCE
acquisition par le Sujet d'une aptitude à remplir sa mission : ressources, connaissance	ensemble des actions constituant la réalisation du programme donné
consulter, disposer	contacter, émettre, recevoir, piloter

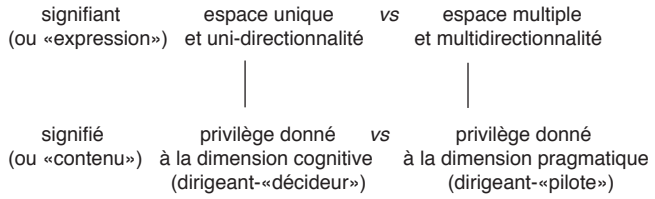
La reconnaissance de cette opposition fondamentale dans la définition du dirigeant permet de reconnaître quatre grands types de mobilier de haute direction, selon que les bureaux donnent le privilège à l'une ou à l'autre des dimensions. Non seulement on peut

prévoir un privilège donné à la dimension cognitive (au dirigeant-«décideur») et un privilège donné à la dimension pragmatique (au dirigeant-«pilote»), mais sont aussi prévisibles — et de fait exploitées — deux autres positions correspondant chacune à la négation d'une des dimensions privilégiées. On représentera ainsi les quatre grandes positions qui définissent quatre types de fonctions directoriales :



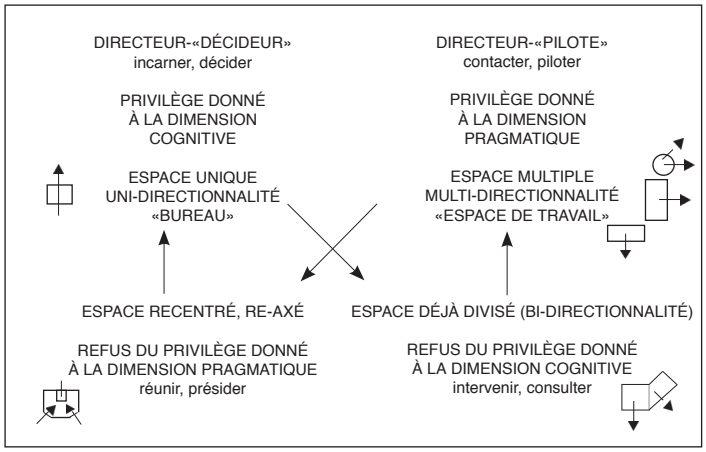
Comme nous l'avons dit plus haut, à ces discours sur la fonction directoriale correspondent des qualités d'espace et des organisations topographiques qui en constituent l'expression. Insistons : le récit et la conception de la fonction directoriale signifiés par le design des mobiliers s'expriment par leurs mises en espace, par leurs configurations, même si tous viseront à signifier la haute direction par la «qualité», la «noblesse» et la «massivité» des matériaux utilisés. «Qualité», «massivité», «noblesse» des matériaux constituent, autrement dit, le fonds commun de l'expression du meuble de haute direction, mais c'est la configuration spatiale qui assure la première structuration, la première grande différenciation de ce mobilier.

De fait, à l'une et à l'autre des deux grandes conceptions du dirigeant correspondent deux types de configurations spatiales. Le «couplage» conceptions du dirigeant (signifiées) et configurations spatiales (signifiantes) se visualise ainsi :



Les deux autres conceptions (refus de l'un ou de l'autre privilège) ont évidemment des signifiants découlant de cette même opposition spatiale. Le refus du privilège donné à la dimension pragmatique a pour signifiant un espace recentré ou, plus précisément, re-axé par une mise en concentricité des espaces, apparemment multiples. Le refus du privilège donné à la dimension cognitive a pour signifiant un espace divisé, biaxial : première démultiplication des orientations et des espaces, premier dispositif favorable à un enchaînement des tâches, à une distinction des missions ou opérations à accomplir.

Voici donc comment on peut représenter, sur le carré sémiotique, les expressions topologiques correspondant aux quatre grandes conceptions du rôle du dirigeant :



2. *Le registre de la visibilité sociale*

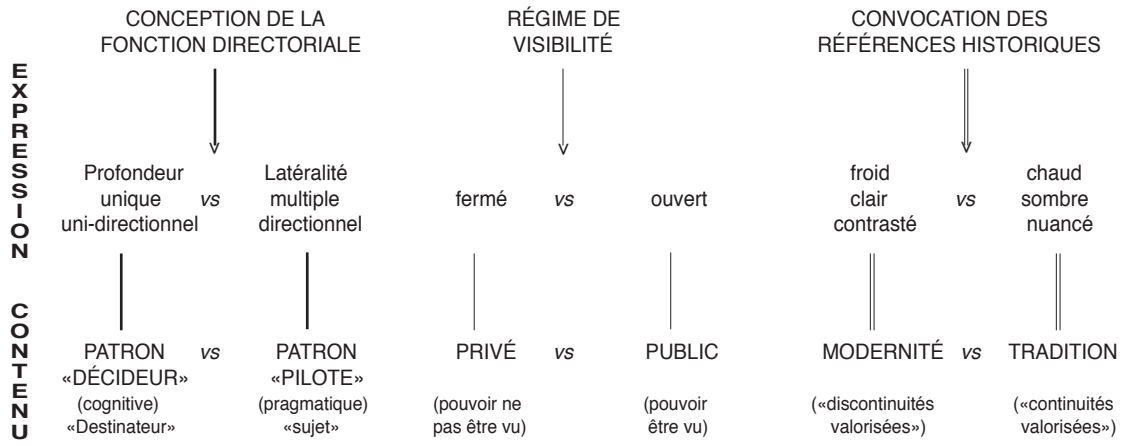
La deuxième composante du «discours» du mobilier de direction est celle de la visibilité du dirigeant : dans quelle mesure le dirigeant se donne-t-il à voir aux autres, quelle «scénographie» de son rôle élabore-t-il : discrétion, occultation, ostentation, totale visibilité? Certains meubles, par leurs panneaux verticaux, par le matériau même de leurs éléments, constituent une sphère privée pour le pouvoir : le dirigeant peut ne pas être vu. D'autres meubles, là encore par leurs matériaux ou cette fois par leur piétement, constituent une sphère publique pour le pouvoir : le dirigeant peut être vu, ou même, ne peut pas ne pas être vu. Il n'y a alors aucun champ/contrechamp possible : c'est la même vision totale qui est donnée, offerte, quelle que soit la position du visiteur. À ce discours, à ce «signifié» du mobilier correspond au niveau du signifiant — au plan de l'expression — une opposition tout à la fois spatiale et lumineuse : ouvert *versus* fermé ou, plus souvent, semi-ouvert *versus* semi-fermé. On notera donc que la pleine clarté et plus généralement l'ensemble des effets de lumière sont au moins aussi importants que le dispositif matériel, solide, des éléments, pour signifier le registre de visibilité sociale choisi par le dirigeant. Cela dit, cette problématique de la lumière déborde largement — c'est le cas de le dire — d'une analyse du seul mobilier.

Indiquons d'autre part que chacune des quatre grandes conceptions de la fonction directoriale définie plus haut peut, *a priori*, être traitée ou en registre de visibilité privée ou en registre de visibilité publique. En effet, il s'agit ici du mode de «mise en scène» de la fonction et non de la fonction elle-même ou, *a fortiori*, de sa nature.

3. *Motifs et références historiques : le discours sur la modernité et la tradition*

La troisième composante du discours du mobilier est celle de l'inscription du dirigeant dans l'histoire, de son

EXPRESSION ET CONTENU DES TROIS OPPOSITIONS FONDAMENTALES DU DISCOURS DU MOBILIER



appréciation des valeurs de tradition ou de modernité. Dans le mobilier de haute direction, quelle est l'expression correspondant à cette dimension, quels sont les «signifiants» respectifs de la tradition et de la modernité?

Il y a tout d'abord la présence de «motifs», d'éléments tirés d'univers esthétiques et techniques particuliers. Certaines coupes ou profils vont rappeler les poutres «IPM» et l'architecture moderne, ou la carrosserie et l'automobile (pliages, vernissages, dessin de poignées...). D'autres citeront l'architecture ancienne (motifs de la corniche, de l'arche...) ou l'ébénisterie et la ferronnerie (utilisation de la veine du bois, incrustations, cabochons...).

Mais trois oppositions proprement visuelles, chromatiques, servent aussi à l'expression de la tradition ou de la modernité. Elles sont ici présentées selon leur rapport avec ces deux signifiés :

froid	*versus*	chaud	
clair	*versus*	sombre	«signifiants»
contrasté	*versus*	nuancé	
‖		‖	
modernité	*versus*	tradition	«signifiés»

C'est donc ici que les finitions trouvent toute leur importance : leur signification. Non seulement d'ailleurs les finitions mais aussi les combinaisons de finitions, ou de matériaux. Certaines, par leurs qualités plastiques et chromatiques, vont assurer les traits du chromatisme «moderne» (froid, clair, contrasté), d'autres les traits du chromatisme «traditionnel» (chaud, sombre, nuancé). Il y a certes des finitions et des matériaux «nobles», mais ce sont les exploitations de leurs qualités plastiques et chromatiques qui vont en faire des expressions de modernité ou, au contraire, de tradition. À l'inverse, des matériaux nouveaux ou inhabituels pourraient, s'ils présentent telles ou telles qualités combinées comme nous l'avons indiqué plus haut, signifier ou modernité ou tradition.

En synthèse, voici comment, dans un schéma, on peut représenter les qualités formelles du mobilier de haute direction dans leur «couplage» avec les trois dimensions du discours tenu par ce mobilier.

Il convient de bien noter que les dimensions de la visibilité et des références historiques sont indépendantes l'une de l'autre, comme elles le sont de la dimension narrative. On imagine ainsi le nombre de combinaisons possibles de toutes ces qualités de design, et celles qui assureraient l'expression des multiples positions ou «discours» qu'on peut calculer à partir des trois oppositions. Même ainsi codé ou «réglé», le design du mobilier de haute direction reste encore très ouvert, très libre d'autant que l'analyse du mobilier existant n'indique que sept grands types exploités. Nous allons le voir à l'instant.

LES SEPT GRANDS TYPES DE MOBILIER DE DIRECTION

Sept grands types de mobilier de direction peuvent être définis à partir du système que nous avons dégagé, et après l'analyse de l'offre commerciale existante. Plusieurs remarques préliminaires à leur présentation sont ici nécessaires.

1. Chaque type est défini et selon son expression et selon son contenu. C'est-à-dire selon le discours qu'il tient sur la fonction directoriale, sur sa visibilité et sur les valeurs de modernité ou de tradition auxquelles il se réfère — ceci pour son contenu —, et selon son dispositif spatial, l'ouverture ou la fermeture de cet espace, et les qualités visuelles et les motifs que présentent les meubles de ce type — ceci pour l'expression.

2. Les quatre grandes conceptions de la fonction directoriale sont de fait bien exploitées : au moins un type de mobilier correspond à chacune. C'est dire que l'«éclatement» de l'opposition dimension cognitive («décideur») *versus* dimension pragmatique («pilote») en quatre positions était justifiée et s'avère rentable.

3. Il apparaît à l'examen de l'ensemble des mobiliers soumis à l'analyse que quatre sous-types se répartissent l'exploitation de la seule position «fonction décideur» (privilège donné à la dimension cognitive). De plus, ils peuvent être définis grâce au croisement des deux oppositions privé *versus* public et modernité *versus* tradition. Ces sous-types restent donc définissables selon le système de design qui a été dégagé.

4. Il n'y a aucune raison *a priori* pour que ce même croisement ne puisse pas servir à créer des sous-types pour les trois autres positions — «non-décideur», «pilote» et «non-pilote». Par exemple, K , DE et J relèvent de deux sous-types : public + moderne, avec K et DE, public + traditionnel, avec J. Il est évident que le report du croisement sur les trois positions qui ne sont pas encore très exploitées pourrait indiquer des sous-types de mobilier intéressants, et déjà sommairement définis dans leurs caractéristiques de design.

Venons-en maintenant aux sept types. Nous les avons dénommés en référence au «contenu» de chacun; on y retrouve ainsi les termes de «public», de «pilote», par exemple. Bien évidemment, on pourrait trouver des dénominations meilleures, ou tirées du discours de la clientèle. Présentons d'abord les quatre sous-types de la position «fonction-décideur» :

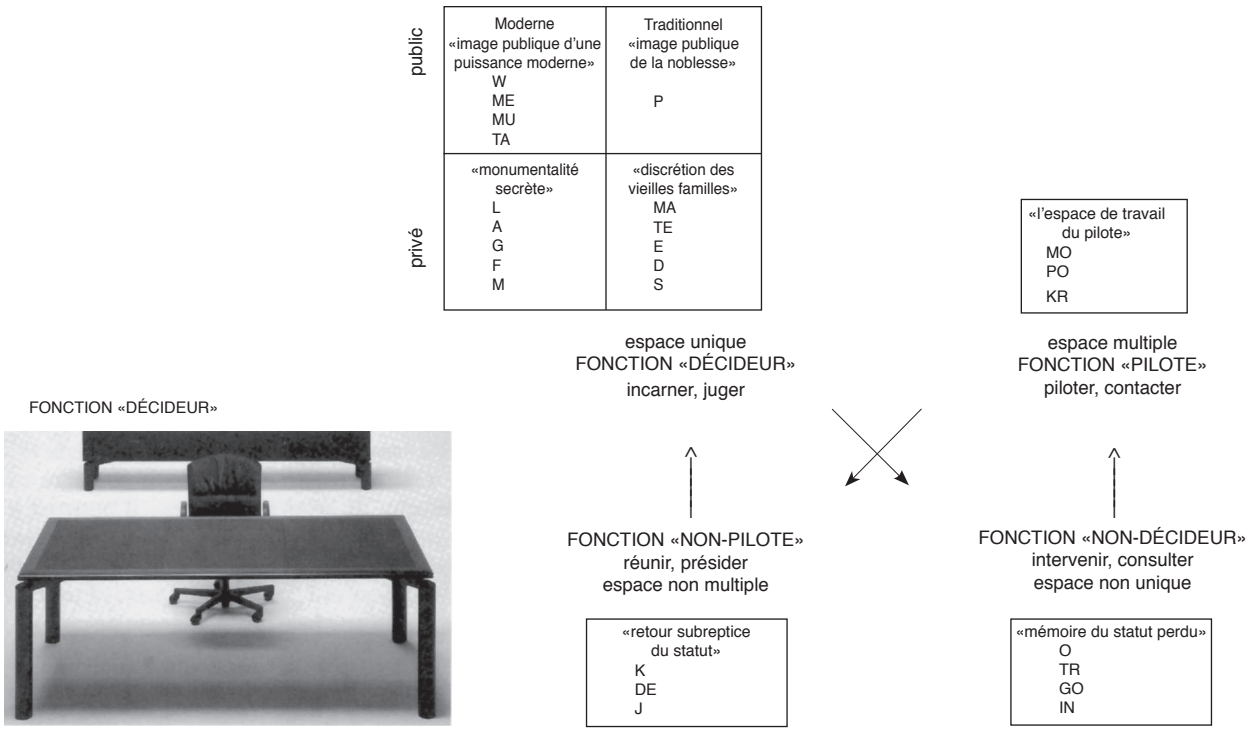
I. *«Discrétion des vieilles familles» : MA ,TE, E, D, S*

Certes, ces mobiliers sont différents mais, au regard des autres qui constituaient avec eux l'ensemble soumis à l'analyse, ils tiennent un même discours, caractérisé par le privilège donné à la dimension cognitive, par la préservation d'un espace privé (où l'on peut ne pas être vu) et par la référence à des valeurs traditionnelles. Du point de vue de leurs caractéristiques spatiales et visuelles, ils présentent un espace unique, avec une seule direction, un usage «en profondeur» si l'on peut dire (l'axe est celui du face à face avec le ou les interlocuteurs), ils disposent de panneaux et de tiroirs induisant des «choses tenues hors de la vue». Enfin, leurs motifs et leurs finitions réfèrent à l'ébénisterie et à la ferronnerie (moulures, bois nobles, valorisation des veines, chromatisme chaud, sombre, rapport de tons nuancés).

II. *«Image publique de la noblesse»*

P est le seul représentant de ce sous-type, caractérisé par un discours de privilège à la «fonction-décideur», de référence aux valeurs traditionnelles mais de présentation d'un espace public, où le dirigeant est tout entier visible. Ce qui distingue formellement P des mobiliers du premier sous-type, c'est cette impression de «transparence», de «totale visibilité» à l'opposé de ce

LES SEPT GRANDS TYPES DE MOBILIER DE DIRECTION



qu'induisent le caisson et les tiroirs profonds. Le meuble n'est plus qu'un plateau.

III. *«Image publique d'une puissance moderne» : TA , MU, ME, W*

Ces mobiliers parlent d'un dirigeant-«décideur» qui se veut public mais qui, par rapport à P, se réfère à des valeurs de modernité : leur espace unique, unidirectionnel et ouvert, présente des traitements, des finitions ou des motifs qui renvoient à l'architecture ou à l'automobile : la coupe IPM pour le plateau de TA (**p**outre **m**étallique en **I**), la carrosserie pour MU (vernis, poignées, courbes). C'est W qui représente le mieux — par son piétement, ses matériaux contrastés, sa mise en valeur du plateau et de son épaisseur — ce discours du décideur puissant, visible et moderne.

IV. *«Monumentalité secrète» : L, G, F, M*

Ces mobiliers représentent la dernière combinaison issue du croisement modernité/tradition d'une part et privé/public d'autre part, à partir de la position «fonction-décideur» : ils illustrent un discours du décideur moderne mais secret. La monumentalité est suggérée par le système en «porte-à-faux» du plateau par rapport au piétement (cf. L, G). On notera qu'un mobilier tel que F joue la modernité non seulement par son vocabulaire formel (les angles et les pliages) mais aussi par son chromatisme clair et, relativement, froid : gris et bleu, très original puisque les autres mobiliers du même sous-type réalisent le chromatisme clair et froid par des finitions «naturelles» (M, G, L).

Présentons maintenant les trois autres types qui exploitent, eux, les trois positions, les trois conceptions de la fonction directoriale restantes:

V. *«Mémoire du statut perdu» : O, TR, GO et IN*

Certains mobiliers de ce type peuvent apparaître très différents : la ligne directoriale «Satellite» de O oppose ses courbes épaisses aux lignes droites et fines d'un G ou d'un TR par exemple. Il reste que, plus ou moins traditionnels ou modernes selon leurs finitions, plus ou moins privés ou publics selon leur ouverture ou fermeture, tous ces mobiliers sont conçus à partir d'une division, d'une première distinction d'orientations : leur plan est cassé ou coudé ou encore «ouvert» en deux espaces disposés dos à dos, comme l'est IN. Si nous avons dénommé ce type «mémoire du statut perdu», c'est que les mobiliers gardent certaines caractéristiques ou motifs du mobilier de «décideur» (amplitude du plateau, sous-main) alors que, plus fondamentalement, par leur dispositif spatial, ils parlent déjà de division des tâches, d'une pluralité des opérations et des affaires à gérer.

FONCTION «NON-DÉCIDEUR»

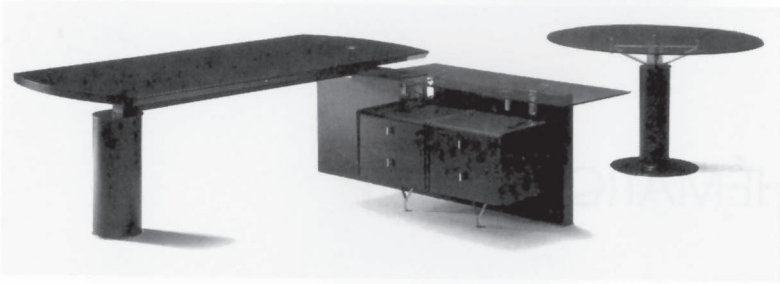
VI. *«Retour subreptice du statut» : K, DE, J*

Ce type correspond au mobilier du «non-pilote», à la négation du privilège donné à la dimension pragmatique de la direction. Comme les trois mobiliers qui illustrent cette position semblent très récents, on a interprété cette négation de façon historique, comme un «retour» au statut de décideur : le dirigeant qui les choisit signifie que les réunions qu'il peut organiser ne sont que des occasions d'affirmer son rôle de Destinateur. L'espace est recentré, re-axé; les sous-espaces — sous-main, tour de table — sont mis en unicité par concentricité. C'est l'intérêt des formes choisies : le delta, le carré. On remarquera le rôle alors joué par le piétement pour (re)constituer axialité et profondeur, propres à l'espace du «décideur».

FONCTION «NON-PILOTE»

VII. *«L'espace de travail du pilote» : MO, PO, KR*

Ces trois meubles représentent le bureau des patrons qui se conçoivent comme les premiers des employés de leur entreprise. Fondamentalement, leur bureau n'est pas si différent de celui de leurs cadres, voire de celui de leurs secrétaires. Il pourrait n'être qu'une nouvelle combinaison du mobilier-système commun à toute l'entreprise. À la limite, seuls les matériaux «nobles» et l'espace libre octroyé tout autour assurent qu'il s'agit bien là d'un bureau de patron. Souvent traité de façon moderne, l'«espace de travail du pilote» fait penser à quelque station orbitale, petite merveille de technologie et d'ergonomie, où l'on remplit une mission préalablement définie et sans cesse contrôlée.



Voici donc quels étaient les sept types de mobilier reconnus à l'analyse — types qui, encore une fois, sont loin de réaliser l'ensemble des virtualités du système.

Nous avons choisi d'illustrer ces pages par la reproduction de quatre meubles. Certes, cela est bien peu mais ils ont le mérite de figurer clairement — du moins, nous l'espérons — les quatre positions de base : les quatre grands statuts. En effet, ils sont autrement tout à fait comparables : ce sont tous des meubles modernes et publics — selon les définitions que nous avons données plus haut.

ÉRIC LANDOWSKI

SCHÉMATIQUEMENT

Schématiquement, le schéma a deux usages. «Avant», il préfigure l'objet à venir, auquel il donnera son architecture. «Après», il résume l'objet, permet d'en saisir l'«essentiel» et de le com-prendre.

Schématiquement, le schéma suscite chez les uns la schémaphilie, chez les autres la schémaphobie. C'est le schémaphile qui a la vie la plus facile.

Laissons-le schématiser à son aise. Les autres, ceux que le schéma chiffonne, ont peut-être davantage à nous apprendre.

Schématiquement, ne peut me contrarier que ce dont je ne peux me déprendre : faut-il donc que le schéma «insiste» pour que je lui en veuille!

Comme une musique de fond, il m'impose sa forme là où le silence me laisserait ouverts tous les possibles.

Comment me déprendre de ces airs entendus que sont les schémas qui sont dans l'air?

Pourtant, rien au monde ne ressemble plus à un humble schémaphile qu'un orgueilleux schémaphobe : schématiquement, l'un comme l'autre schématisent. Si différence il y a, elle est — au mieux — dans l'art et la manière.

Encore faut-il distinguer, parmi les schémaphobes, les cas authentiques, que le schéma dérange, des contrefaçons, dont on devrait plutôt dire qu'il les arrange.

Schémiotiquement parlant, ce ne sont pas exactement les mêmes «schémas» qui sont en cause dans les deux cas.

Comme configuration idéologique, le schéma énonce des prescriptions : il fixe les bons usages. Comme instrument heuristique, ou même comme minimum épistémologique, il énonce des conditions : il dit le nécessaire et le possible.

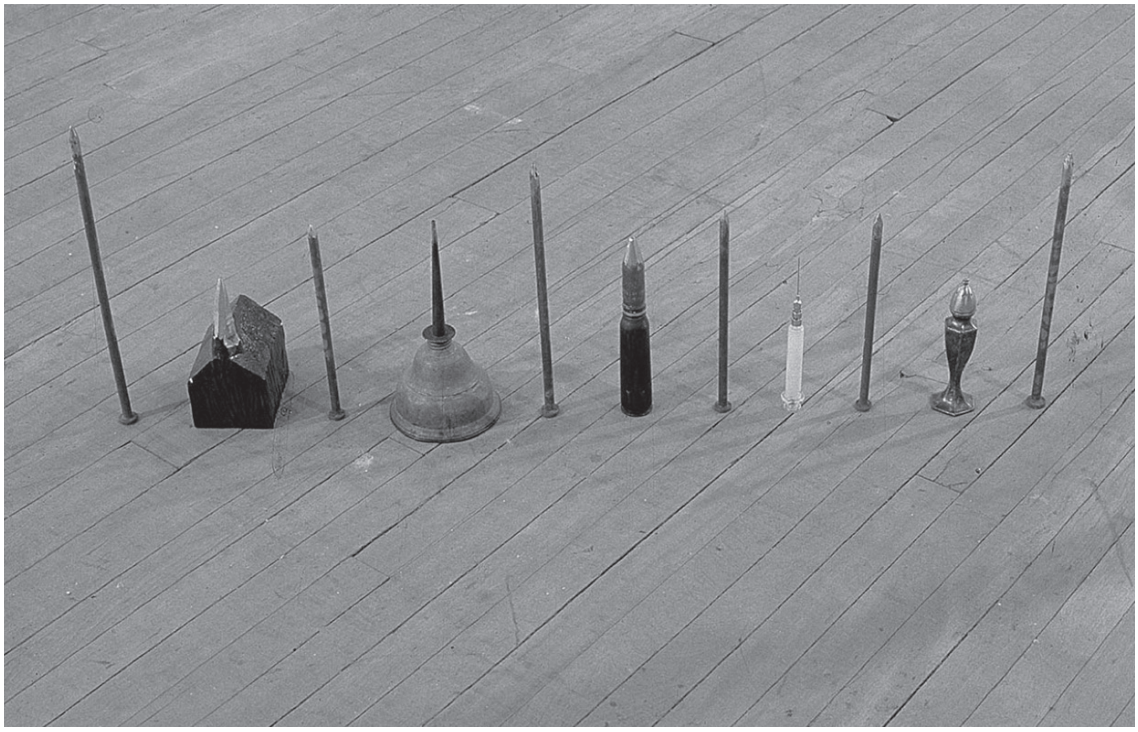
Le premier arrange ceux qu'il dérange dans la mesure où il est invite à la transgression.

Le second dérange ceux qu'il arrange parce qu'il est en lui-même appel à un dépassement.

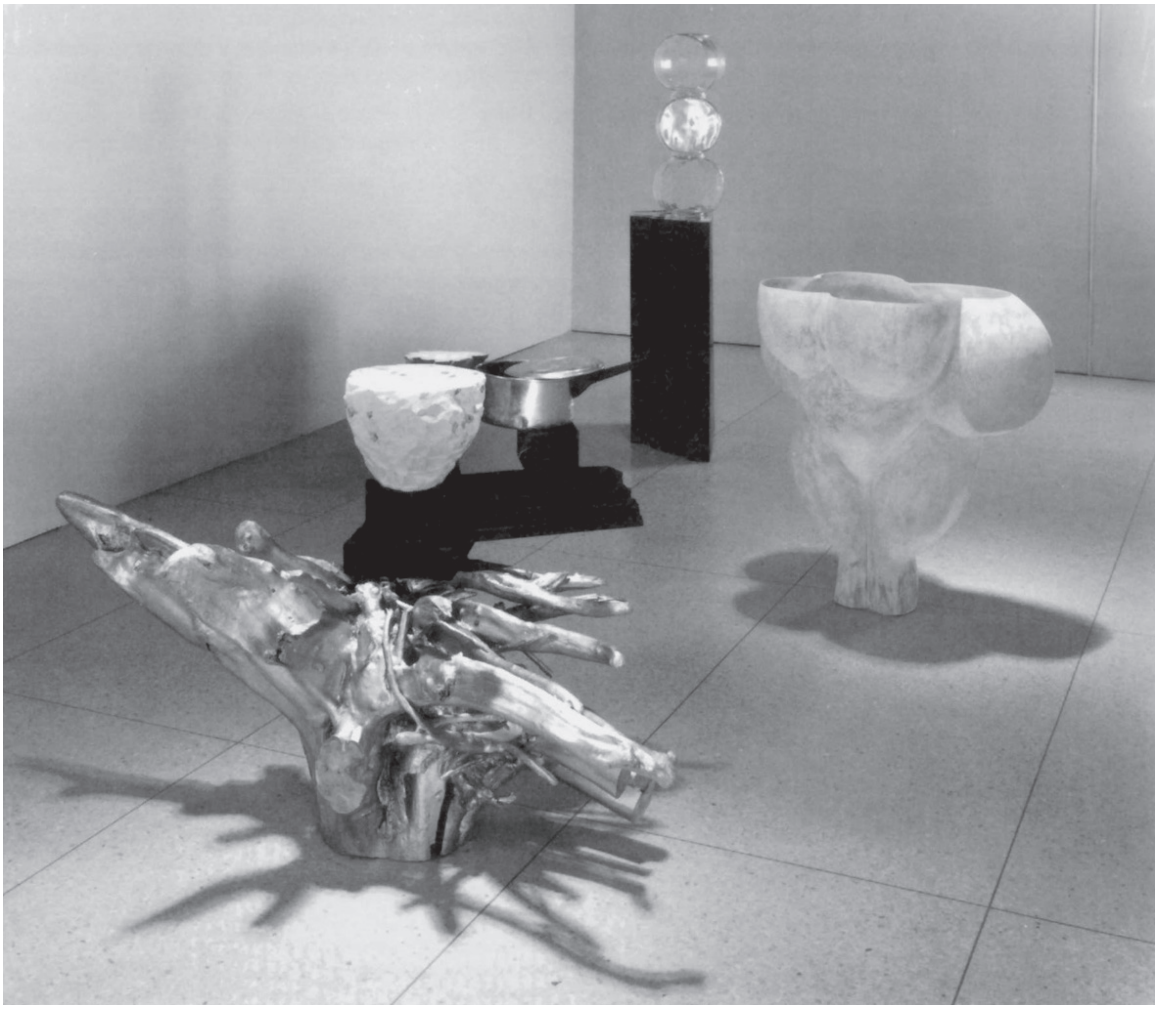
Faut-il choisir?

D'un côté — je schématise —, ennui des stéréotypes idéologiques dont l' épaisseur assure, par contraste, mon «originalité»! De l'autre, tourments assurés si je me risque au jeu des contraintes éthérées qui régissent la production de la moindre différence vraie, c'est-à-dire d'un peu de sens.

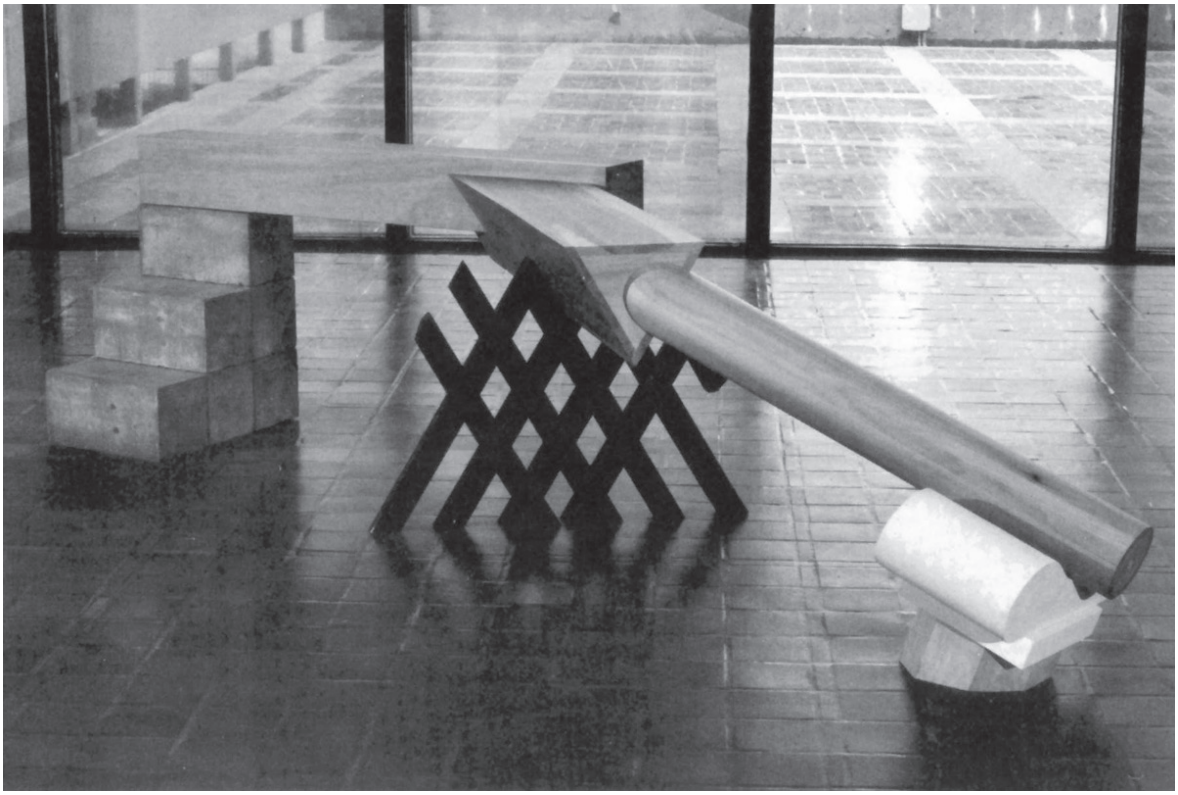
Alors, entre les deux, entre le schéma (culturel) et le schème (structurel), continuer tout simplement de jouer le jeu, «dans l'attente de l'inattendu»?



L'AVERSE (À LA MÉMOIRE DE FRANÇOIS), 1987.
(DÉTAIL) MÉTAL, BOIS, VERRE, CIRE, GRANITE, PLÂTRE, CORNE.
PHOTO : LOUIS LUSSIER. COLLECTION : MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA.

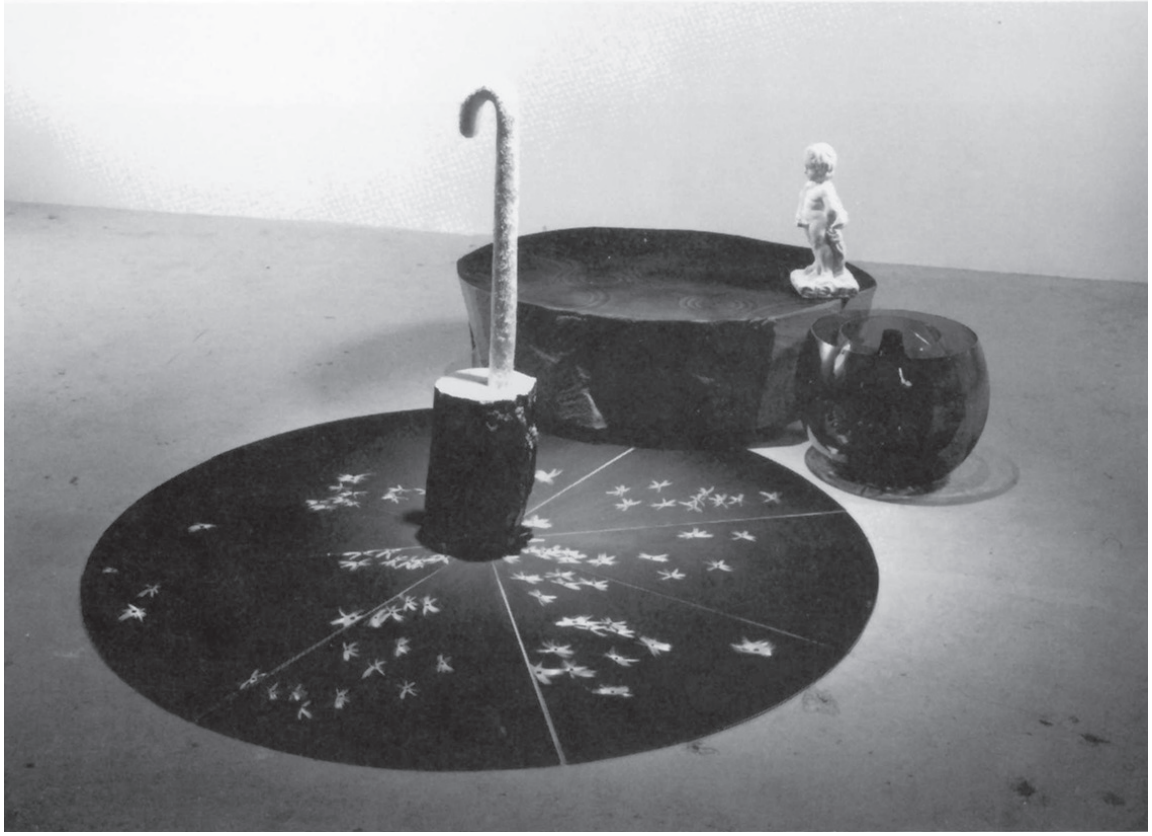


NEW YORK, LE FEU, 1986.
BOIS, MÉTAL, VERRE, PLÂTRE, FIBRE DE VERRE.
200 X 350 X 500CM. PHOTO : DENIS FARLEY



LE VOYAGE, 1979.
BOIS, CIMENT, PLÂTRE.
81 X 35 X 106CM. PHOTO : DENIS FARLEY.
COLLECTION DU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL.

LE MARAIS, 1979 (DÉTAIL). MÉTAL, BOIS, VERRE, PLÂTRE, FIBRE DE VERRE, LUMIÈRE, CIMENT, MOUSSE.
PHOTO : DENIS FARLEY. COLLECTION DU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL.



Né à Montréal en 1946, Gilles Mihalcean pratique la sculpture depuis 1968. Il a enseigné à l'Université Laval de 1972 à 1979. Prix du *Concours de la Province de Québec* en 1969 et prix *Victor-Martin-Lynch-Staunton* en 1988. Principales expositions solo : Mercer Union, Toronto (1984); 49e Parallèle, New York (1985); Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge (1987); Galerie René Blouin, Montréal (1987 et 1989); Galerie Chantal Boulanger, Montréal (1992); C.I.A.C., Montréal (1992). En groupe : *Montréal, Art contemporain,* E.L.A.C., Lyon (1985); *Lumière : Perception-Projection,* C.I.A.C., Montréal (1986); *La ruse historique : l'art à Montréal,* The Power Plant, Toronto (1988); *Les temps chauds,* M.A.C., Canada-France-Belgique (1988-1990); *La Biennale canadienne d'art contemporain,* Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (1989); *Tombeau de René Payant,* Maison de la Culture Côte-des-Neiges, Montréal (1991); *Anninovanta,* Rimini, Italie (1991). Gilles Mihalcean est représenté à Montréal par la Galerie Rochefort. Une rétrospective de ses œuvres aura lieu au Musée d'art contemporain de Montréal à l'automne 1995.

ARTICLES hors dossier

LES STRATÉGIES COGNITIVES
dans *L'Instance critique* d'André Brochu[1]

ROBERT DION

À partir d'un relevé des figures d'intelligibilité, des jugements, des arguments et des champs axiologiques configurant le discours critique de L'Instance critique d'André Brochu, l'étude vise à déterminer les stratégies cognitives d'un discours qui se voue à la réhabilitation de la littérature québécoise par les œuvres particulières, oscillant sans cesse entre la contextualisation et la textualisation de son objet.

Through an overview of the figures of intelligibility, judgments, argumentation and axiological fields which shape André Brochu's critical discourse in L'Instance critique, this article seeks to identify the cognitive strategies of a discourse dedicated to the rehabilitation of Québec literature through particular works, and which, as a result, wavers constantly between the contextualization and the textualization of its object.

L'un des premiers, durant les décennies soixante et soixante-dix, André Brochu s'est consacré à la lecture des «classiques» québécois. Qu'on pense entre autres, pour s'en convaincre, à ses articles sur *Angéline de Montbrun, Bonheur d'occasion, Agaguk* et *Menaud,* rassemblés en 1974 dans *L'Instance critique*[2]. Auteur de quelques études qu'on tient pour fondatrices, Brochu s'est avéré une manière de pionnier qui, très tôt, a formulé le projet de

> «découvrir» la littérature québécoise : [d']en montrer l'importance et la valeur; [de] faire connaître les œuvres du passé qui en constituent les forces vives; [de] trouver les schèmes d'interprétation féconds qui mettent notre tradition littéraire en communication avec l'universel. (1988 : p. 54)

Ce faisant, il a inauguré une vaste entreprise de réévaluation critique de la littérature du Québec — littérature jusque-là, à quelques exceptions près, unanimement mésestimée.

Les articles publiés par André Brochu dans *L'Instance critique* se veulent à l'origine d'une tradition de connaissance. Cela est très clair : d'après Brochu, il n'est d'autre façon de «retrouver» la littérature québécoise que de «la soumettre à une interrogation instruite des avenues nouvelles du savoir» (p. 83). La littérature constitue donc, de plein droit, sinon un savoir[3], du moins un *objet de savoir.* Pour paraphraser Gilles Thérien (1990), on pourrait dire qu'elle est un objet construit par la lecture d'un certain nombre de partitions qui sont des livres. Appliquées à la littérature, les sciences humaines représentent toutefois, pour Brochu, un outil à manier délicatement; il faut, écrit-il, se garder des déviations de l'historicisme, du psychologisme et, surtout, du sociologisme — qu'André Belleau décrivait par ailleurs comme la «tentation constante de la conscience littéraire québécoise»[4] —, pour enfin fonder une connaissance réelle de l'œuvre «en fonction d'elle-même» (p. 22). Mais la pensée de Brochu sur cette question n'est pas fixée une fois pour toutes : on le voit hésiter constamment entre la promotion d'un recours aux disciplines connexes et celle d'une certaine *pureté* littéraire en vertu de laquelle il s'agirait de produire un savoir spécifique sur la littérature qui ne soit pas inféodé aux sciences humaines (et, spécialement, aux pratiques «sauvages»).

Dès ses premiers articles, Brochu a envisagé le discours sur la littérature comme un discours du savoir, en l'occurrence : le discours d'un savoir à transmettre sur un objet à construire. Car si l'objet «littérature» n'est pas un *donné* – ce que nous a appris la critique structurale —, il en va *a fortiori* de même pour l'objet «littérature québécoise»[5]. Comme objet d'une sémantique, la littérature est à re-sémantiser *ad infinitum.* Engagée dans la *sémiosis,* elle est, par définition, apte à accueillir sans cesse de nouvelles configurations de sens. C'est ainsi

que, successivement ou concurremment, la littérature québécoise a pu sembler l'expression d'une nation, d'une société, d'une langue particulières. Dans ce contexte, la démarche de Brochu apparaît, du moins dans un premier temps, comme une tentative de dédouaner la littérature québécoise, c'est-à-dire de la dépouiller de ses significations parasitaires, afin de permettre l'avènement d'un savoir *littéraire* sur la littérature. Je voudrais ici dégager les stratégies cognitives mises en œuvre par Brochu dans *L'Instance critique,* stratégies qui visent la transmission d'un savoir au moyen de figures d'intelligibilité, de jugements et d'arguments; au terme de mon étude, je tenterai de voir de quelles axiologies ces stratégies cognitives sont tributaires, et comment les champs axiologiques orientent le procès de réévaluation littéraire.

LES FIGURES D'INTELLIGIBILITÉ

L'un des enjeux de la critique littéraire selon Brochu, enjeu capital en regard des stratégies cognitives, réside dans la définition de l'objet. La critique, en effet, met en place des figures d'intelligibilité conférant à l'objet du discours un statut d'objet de savoir. Ces figures constituent des schèmes, nécessairement limitatifs, qui permettent d'aborder l'objet (un ouvrage particulier, l'œuvre d'un écrivain, une question d'histoire littéraire, etc.) et de le rendre intelligible, donc transmissible[6]. Cet objet transmis, cependant, n'est pas uniquement l'objet d'un savoir, mais aussi un opérateur susceptible de transmettre lui-même un savoir ou d'être opérationnalisé comme transmetteur de savoir : un texte littéraire peut ainsi être lu pour ce qu'il nous enseigne du maniement de la langue, des usages de la science, etc. C'est un champ de recherche considérable qui se profile ici, que je n'entends cependant pas aborder dans ces pages.

Les recherches de l'équipe DULIQ sur le discours critique québécois ont montré que les principaux schèmes d'intelligibilité sont la *textualité,* le *contexte,* l'*intertexte,* la *langue* et le *genre littéraire.* Voyons-les ici brièvement. Dans le premier cas, l'objet, disons un texte littéraire, est considéré dans son immanence; dans le second, il est renvoyé à des références extérieures, que celles-ci soient idéologiques, sociales, culturelles ou biographiques; la figure de l'*intertexte* appréhende l'objet dans son rapport à d'autres textes, à sa genèse ou à ses états antérieurs, tandis que la figure de la *langue* implique que le texte soit envisagé du point de vue linguistique; enfin, le schème du *genre littéraire* renvoie l'objet à son appartenance générique, l'examinant d'après les «canons» propres à l'un ou l'autre des genres reconnus. On le voit, ces figures d'intelligibilité ne constituent pas nécessairement les œuvres littéraires en totalités closes. Hormis le schème de textualité, ces figures présupposent au contraire que l'on «exproprie» l'œuvre en faisant abstraction, entre autres, de sa littérarité[7]. Comme le remarque à juste titre Joseph Melançon,

> Pour exproprier une œuvre littéraire, il suffit de modifier sa base sémantique ou sa figure de classement en changeant de systèmes. C'est ce que Todorov appelait l'*interprétation.* (1985 : p. 91)

La constitution des œuvres en objets a pour effet de surdéterminer le discours critique; si, par exemple, Brochu se propose de considérer l'œuvre dans sa textualité, il est obligatoirement conduit à désigner l'analyse poétique et rhétorique des textes comme moyen d'aborder l'objet littéraire sans le trahir[8], sans le déporter vers autre chose que lui-même, dans un système étranger au système de l'œuvre.

Ceci dit, parce que son discours, dans les articles à portée générale de la première partie de *L'Instance critique*, «Questions», porte sur une littérature dont l'autonomie n'est pas absolue et dont le statut littéraire même reste incertain, Brochu peut difficilement l'enfermer dans une textualité radicale. Comme corpus non encore légitimé et consacré (par l'enseignement, entre autres), la littérature québécoise continue donc de poser problème. C'est pourquoi Brochu est souvent forcé de *contextualiser* son objet, de manière à justifier sa pertinence en tant qu'objet de savoir. Et contextualiser, c'est ici, obligatoirement, interpréter.

Dans la majorité des cas, les articles de la première partie du recueil, qui traite essentiellement de l'activité critique[9], abordent la littérature comme résultat d'un effet de contexte. Au total, il appert que celle-ci, comme ensemble, ne se suffit pas à elle-même, qu'elle doit être renvoyée à un au-delà qui lui donne sens. Il semble que la critique, suivant Brochu, ait surtout pour fonction d'approfondir la conscience collective (p. 42), qu'elle doive déboucher sur «une vision anthropologico-structurelle qui donne son sens profond à [la] littérature» (p. 41). Bref, dans la plus belle tradition humaniste, la littérature québécoise constituerait un facteur d'enracinement dans l'humain et dans l'universel[10].

Quand la littérature québécoise n'est pas assimilée à son contexte, elle est mesurée à son intertexte français, comme c'est le cas dans «les Problèmes spécifiques de la littérature québécoise». Dans cet article, la littérature du Québec est définie par opposition aux littératures étrangères, à la littérature française tout particulièrement :

> Notre littérature est différente, dans sa nature et son évolution, des autres littératures, et c'est en vain qu'on voudrait lui appliquer les mêmes schèmes de compréhension ou d'interprétation qu'à la littérature française ou aux littératures européennes en général. (p. 60)

Au fil de sa démonstration, le critique marque bien que, pour des raisons historiques et sociologiques, la littérature québécoise ne peut prétendre au génie des grandes littératures européennes; mais c'est la seule que le peuple

québécois puisse considérer comme sienne, d'ici à ce qu'il parvienne à s'approprier la littérature française[11], qui fait aussi partie de son héritage et que seule une vision aliénée de lui-même le pousse à répudier. Ici encore, on constate que l'autonomie du champ littéraire québécois ne paraît pas assurée. Ce défaut d'autonomie se répercute d'ailleurs sur le discours métalittéraire. Brochu insiste en particulier sur l'indigence du discours sur la littérature québécoise, cette littérature n'étant, en définitive, pas «reçue» et, de ce fait, pas «pensée». Le discours critique ne dispose d'aucune doctrine littéraire autochtone; par conséquent, il doit importer ses modèles théoriques. Pour qui veut penser la littérature québécoise dans la décennie soixante, il n'y a d'autre possibilité, tout compte fait, que de recourir à des théories étrangères — françaises surtout. Plus profondément encore, la littérature du Québec, selon Brochu, a partie liée avec un intertexte critique étranger parce qu'elle n'a pas su, pour sa part, intégrer la pensée. Contrairement à la littérature française, qui se déploie sur le fond d'une tradition philosophique et qui, en substance, a suscité sa propre théorie, la littérature québécoise n'a pas rencontré sur son chemin la pensée; non seulement elle ne l'a pas intégrée à ses œuvres[12], mais elle n'a pas même inspiré aux critiques de constructions sapientielles originales. D'une certaine façon, pour Brochu, la littérature québécoise est orpheline de la critique — et c'est bien là l'un de ses problèmes majeurs.

En revanche, lorsque Brochu analyse des œuvres particulières, comme c'est le cas dans la seconde partie du recueil, «Études», il tend à les considérer comme des totalités foisonnantes autonomes (p. 206), et ce, même si lesdites totalités manquent à leur cohérence et à leur exigence intérieures. Dans cette section de *L'Instance critique* domine donc le schème de textualité. En fait, prises individuellement, les œuvres majeures du corpus québécois ne sont pas en cause, leur littérarité n'est pas sérieusement mise en doute : elles peuvent être considérées comme de véritables textes littéraires. C'est ce qui se passe avec *Angéline de Montbrun, Menaud* et *Bonheur d'occasion,* entre autres. Par exemple, à propos de ce dernier roman, Brochu affirme avoir voulu mener sa lecture «de l'intérieur de l'œuvre» (p. 206); il dit être parti d'un thème pour glisser vers d'autres thèmes et, enfin, parvenir à la réalité centrale du roman de Gabrielle Roy (p. 233). Se fait jour clairement, ici, le postulat d'immanence qui gouverne l'activité critique de Brochu dans ses analyses de texte; il s'agit bien de penser l'œuvre en terme de textualité, de l'étudier et de l'apprécier «en fonction d'elle-même, et non d'a priori» (p. 22).

LES FIGURES DE JUGEMENT

Eu égard à la problématique de l'évaluation et de la réévaluation critique des œuvres, on est justifié de s'interroger sur les prédicats formulés par Brochu à propos des textes littéraires. Quels sont en effet les types de jugements portés sur les œuvres? Chez Brochu, prévaut sans contredit le jugement *ontologique* – jugement de l'ordre de l'être, mais point obligatoirement essentialiste (en accord avec les postulats sartriens du critique, le jugement ontologique peut statuer sur les modes d'existence des objets de savoir). Ce type de jugement l'emporte entre autres, dans *L'Instance critique*, sur le jugement *déterministe* d'ordre causal, le jugement *historiciste* d'ordre événementiel, le jugement *comparatiste* d'ordre relationnel et le jugement *empirique* d'ordre factuel. Il contribue à créer l'objet comme «être». D'emblée, on remarque dans *L'Instance critique* que les propositions portent le plus souvent sur l'être de la littérature ou de l'œuvre, quand ce n'est pas sur celui de la critique elle-même. À cet égard, l'article intitulé «La Nouvelle Relation écrivain-critique» est significatif :

> La critique littéraire nouvelle, y note Brochu, non plus dualiste mais dialectique, se doit d'envisager les œuvres selon leur continuité profonde qui les sauve d'être simplement un échec, quand bien même elles le seraient au plan esthétique. (p. 41)

Contrairement à ce qu'on lit d'ordinaire sous la plume de Brochu, ce ne sont pas les œuvres, ici, qui ont pour mission de sauver la littérature, mais plutôt l'inverse : l'itération, au sein de nombreuses œuvres, de quelques thèmes privilégiés paraît assurer la cohérence du discours littéraire québécois. Cette continuité entre les œuvres procède d'un être commun, qui s'exprime dans des récurrences thématiques, des images obsédantes, une façon commune «d'habiter l'être» (p. 41), pour reprendre les termes mêmes du critique.

Cette appréhension ontologique de l'objet se manifeste clairement dans plusieurs articles du recueil. Dans «La Critique en question», Brochu affirme avec fermeté: «L'œuvre est première. Elle porte en elle-même sa vérité, son origine et sa fin, sa raison d'être. Elle est, en tant qu'œuvre, incréée. Tous ses entours sont contingence» (p. 85)[13]. Le parti pris ontologique est encore plus clair dans l'analyse que consacre Brochu aux premiers romans de Gérard Bessette; le jugement ontologique ne s'y applique pas seulement à *La Bagarre,* au *Libraire* et aux *Pédagogues,* dont les qualités principales résident précisément dans l'harmonisation de l'être de l'œuvre et de l'être social québécois, mais il déborde largement le cadre de ces récits pour s'appliquer au hors-texte. Cet article pose frontalement le problème ontologique québécois; et des remarques telles que «nous n'en sommes pas encore arrivés à abstraire de notre expérience ce qu'elle comporte d'universel» (p. 102) et «l'auteur [...] qui réussira à faire vivre une âme, une sensibilité, un caractère adultes puisés à même notre substance collective remplira auprès de nous la même fonction que Pouchkine en Russie» (p. 106) en fournissent aisément la preuve.

De toute évidence, la prédication de type ontologique se déploie sur plusieurs plans, que ce soit sur celui de l'œuvre, de la littérature en général ou de la psyché

québécoise. On peut, du reste, supposer que c'est la prédominance de ce type de jugement dans la plupart des articles qui, pour une large part, rend possible la réévaluation critique des œuvres québécoises; d'après Brochu, un roman comme *Angéline de Montbrun,* par exemple, présente une valeur littéraire dans la mesure où ses thèmes et sa structure communiquent avec l'être de l'œuvre, traduisent sa signification profonde[14]; or juger de l'être d'une œuvre, de sa logique, de sa cohérence interne ou encore de sa conformité à un être qui lui est extérieur, l'âme québécoise par exemple, c'est, du même coup, se dispenser d'être trop sévère en ce qui concerne l'accidentel, le niveau de surface, c'est-à-dire, dans la majorité des cas, la forme. C'est ce procédé qui opère dans l'étude sur «La Technique romanesque dans *Angéline de Montbrun*», où l'on voit bien que la cohérence de l'univers imaginaire de Laure Conan (le problématique amour père-fille et sa transposition dans les autres couples du récit) entraîne la valorisation d'une œuvre qui, pourtant, n'est pas vraiment un roman; qui, suivant Brochu, s'avère même anti-romanesque, car elle n'implique pas l'expression d'une liberté qui pourrait la «dramatiser» et lui permettrait, par là même, d'échapper à un certain statisme, reflet d'une société aliénée.

Mais Brochu ne recourt pas uniquement au jugement ontologique. Ayant en vue la constitution d'un ensemble, la littérature québécoise, qui échappe encore dans les années soixante à toute valorisation globale, il va tenter à certains moments de rapprocher quelques œuvres au moyen d'une prédication de type comparatiste. Par jugement comparatiste, il faut entendre un enchaînement de propositions qui procède d'une logique relationnelle et qui met certains faits en rapport de ressemblance ou de différence avec d'autres faits. Comme le remarquent à juste titre Perelman et Olbrechts-Tyteca (1988), toute comparaison implique la création d'un groupe réunissant les comparés. Brochu recourt notamment à ce type de propositions lorsqu'il construit un parallèle entre littérature québécoise et littérature française dans «Les Problèmes spécifiques de la littérature québécoise»; le corpus québécois y est légitimé comme corpus, fût-ce sur un mode dépréciatif, du seul fait de son rapprochement avec le prestigieux monument littéraire français. À une autre échelle, dans les études intitulées «De *La Bagarre* aux *Pédagogues*», sur trois romans de Bessette, et «Individualité et collectivité dans *Agaguk, Ashini* et *Les Commettants de Caridad*», sur Thériault, le travail comparatiste vise à constituer cet ensemble universellement valorisé qu'on nomme l'«œuvre» d'un auteur.

L'ARGUMENTATION

S'agissant de la valorisation des œuvres littéraires, l'argumentation, qui détermine la succession des jugements, leur fournissant une base classématique commune apte à assurer la propagation de l'information dans le texte, c'est-à-dire l'établissement d'isotopies logiques[15], peut prendre deux formes opposées. Elle peut insister sur l'idée de rupture, invoquant par exemple des arguments d'*originalité* ou de *nouveauté* : dans le premier cas, la singularité fonde la valorisation; dans le second, c'est l'innovation par rapport à une tradition d'ordre linguistique, stylistique, thématique, etc., qui est valorisée. À l'inverse, l'argumentation peut faire prévaloir l'idée de continuité et invoquer les arguments de *parenté* ou de *conformité.* Lorsque prédomine l'idée de parenté, l'argumentation établit des rapprochements entre plusieurs objets de savoir (des œuvres, des littératures), de sorte que c'est dans son rapport à un ensemble que l'objet cognitif est jugé, que sa pertinence est débattue; quant à l'argument de conformité, il détermine le jugement (ou la chaîne des jugements sur l'objet) en fonction d'une norme, d'une convention ou même d'un modèle (discursif, historique ou autre). En regard des divers objets de savoir, la succession des jugements dessine un parcours de la persuasion qui a pour fonction de créer la valeur. En définitive, l'argumentation apparaît comme l'un des lieux privilégiés où s'élaborent les stratégies cognitives, où se trame, entre énonciateur et énonciataires, le partage de quelques convictions[16].

Parce que dominent chez Brochu les jugements de types ontologique et comparatiste, il n'y a pas à s'étonner que l'auteur fasse avant tout ressortir l'idée de continuité. Dans *L'Instance critique,* on décèle en effet que, en règle générale, Brochu ne signale pas de grande rupture épistémologique, qu'il ne souligne pas l'avènement spontané (et inexplicable) d'un génie ou d'une modernité littéraires, mais qu'il met l'accent sur la continuité, ce qui n'est pas sans favoriser son entreprise de réévaluation critique : pour Brochu, la littérature québécoise moderne ne naît pas *ex nihilo,* pas plus d'ailleurs qu'elle ne se recommence à chaque génération; bien au contraire, elle se trouve déjà en germe chez les Philippe Aubert de Gaspé, Laure Conan et Louis Fréchette, pour ne nommer que ceux-là[17].

De même, la littérature québécoise des années soixante, celle de *Parti pris* par exemple, n'est pas considérée isolément; elle ne constitue pas un système autonome, mais s'inscrit de plain-pied dans une histoire :

> Une autre théorie avait force de loi; tout ce qui avait paru avant 1963, c'est-à-dire avant *Parti pris,* était de la littérature «canadienne-française» : la littérature «québécoise» commençait avec nous. Ainsi, les contemporains de Saint-Denys-Garneau faisaient de lui le premier auteur de notre littérature. Je n'étais pas d'accord. (p. 77)

Plus loin, Brochu insiste encore sur cet enracinement de la littérature québécoise, l'incluant cette fois dans un ensemble qui la dépasse; il déclare avoir voulu «affirmer la continuité entre notre littérature et les littératures reconnues — en particulier la littérature française» (p. 77). Les deux axes du travail critique de Brochu se dégagent ici

à l'évidence : il s'agit, d'une part, de montrer la filiation existant entre les œuvres du corpus québécois (relation de parenté verticale) et, d'autre part, de tisser les liens qui unissent ce corpus au corpus français (relation de parenté horizontale).

Si l'argument de parenté domine quand il est question de plusieurs œuvres ou des rapports entre les littératures québécoise et française, l'argument de conformité n'est pas tout à fait absent du discours de Brochu. On le trouve entre autres dans les analyses d'œuvres particulières. Ainsi, à propos de *La Bagarre* de Bessette :

> Le style est en harmonie avec la situation et les personnages. Et voilà pourquoi, en fin de compte, ce roman est bien écrit. La première fonction de l'écriture n'est-elle pas de se conformer à la réalité qu'on veut décrire? (p. 97)

On voit dans ce court extrait que l'argumentation repose sur un argument de conformité : le style du roman de Bessette n'est pas «bon» dans l'absolu, il est bon parce qu'il est juste, c'est-à-dire conforme à la situation et aux personnages et, par extension, au référent. Autre exemple : dans le second article sur *Angéline de Montbrun,* l'auteur relève une non-conformité, traduite par l'utilisation maladroite dans ce roman de techniques contradictoires (la formule épistolaire, le récit, le journal intime), qui se résorbe au terme de l'analyse en conformité: le déséquilibre structural de l'œuvre se trouve, en définitive, à manifester les contradictions inconscientes de l'auteure. Pour être efficace, la stratégie argumentative utilisée ici n'en est pas moins retorse.

L'AXIOLOGIE

À l'arrivée du processus d'argumentation, la valorisation positive de la littérature québécoise et des œuvres littéraires (qui survient de nombreuses années après la parution desdites œuvres) est accomplie, et le discours critique a atteint l'un des ses buts avoués. Brochu ne s'en cache pas, qui, en 1965, écrivait en conclusion à «La Nouvelle Relation écrivain-critique» :

> Et voici qu'une tradition, qui fut pendant plus d'un siècle celle de l'échec, est affectée soudain dans sa totalité d'un signe positif, se convertit en réussite. Cette réussite, les jeunes écrivains la réalisent immédiatement dans des œuvres qui, depuis 1837, témoignent d'une irréductible volonté de vivre. (p. 53)

Tout l'article est construit pour aboutir au renversement des valeurs généralement admises (et transmises). Le lieu où se fomente ce renversement de valeurs, où s'effectue le processus de contre-valorisation que l'argumentation du texte a justement pour fonction de manifester, c'est à proprement parler le lieu de l'axiologie, c'est-à-dire, comme l'écrit Joseph Melançon, «ce lieu systémique où les valeurs se déterminent les unes par rapport aux autres avant d'investir des formes discursives par des jugements évaluatifs circonstanciés» (1984 : p. 254). Pré-déterminées, les valeurs axiologiques sont des valeurs pré-construites qui résultent de jugements de préférence articulés en système *en amont* du discours — avant même que n'advienne le discours. L'axiologie s'avère en somme, ajoute encore Melançon, «un paradigme pré-construit de valeurs réifiées qui se décèlent dans le discours par inférences sémantiques, figuratives et argumentatives» (1984: p. 255). En clair, disons que ces valeurs ne sont pas débattues dans l'énoncé, mais qu'elles le sous-tendent.

Les valeurs pré-construites qui commandent jugements et argumentations sont non discutées et non discutables parce qu'elles se situent hors de portée, dans un anté-discours. Celles-ci procèdent de divers champs axiologiques. L'analyse du discours critique québécois permet de désigner huit champs principaux : d'abord, le champ *doxologique,* réservoir de valeurs générales relevant de l'opinion commune et non d'une discipline particulière de la connaissance; en second lieu, l'axiologie *littéraire,* qui renvoie à un savoir constitué sur la littérature; puis, le champ *esthétique,* qui concerne les valeurs rattachées à des conceptions esthétiques, lesquelles, ordinairement, fixent les modèles de la «beauté»; le champ *éthique,* qui recèle des valeurs de nature morale relevant d'une doctrine sociale, religieuse ou philosophique; ensuite, les axiologies *sociologique* et *historique,* correspondant l'une aux valeurs et concepts empruntés à la sociologie, l'autre aux valeurs reliées à la discipline de l'histoire; le champ axiologique *nationaliste,* qui comprend les valeurs fondées sur l'appartenance nationale (et se réfère pour l'essentiel à la réalité canadienne-française ou québécoise); enfin, le champ *épistémique,* désignant les valeurs ou concepts rattachés à une discipline autre que celles que j'ai évoquées précédemment, par exemple la philosophie, la psychanalyse, l'anthropologie.

Le champ axiologique privilégié par Brochu est, on l'aura deviné, le champ littéraire. Pour lui, la littérature est une réalité non questionnable; elle est *ce qui va de soi.* C'est en vertu d'une axiologie littéraire que Brochu, sans avoir besoin de se justifier, peut placer l'œuvre au cœur de sa démarche, la poser comme absolu, comme objet ultime. Si les œuvres particulières font l'objet d'une valorisation *in praesentia* qui, justement, contribue à leur réévaluation critique, l'œuvre littéraire comme catégorie, de même que la littérature sont des notions acceptées d'emblée, qui, par conséquent, n'ont pas à être soumises à quelque procès de valorisation que ce soit. C'est parce qu'un champ axiologique littéraire sous-tend son argumentation que Brochu peut noter, dans «Écrire sur *Parti pris*» : «Il me semblait, en effet, plus important et plus fécond de respecter la dimension proprement littéraire du texte et d'explorer l'ensemble complexe de ses significations» (p. 77). La postulation d'une dimension *proprement* littéraire et l'affirmation — sans discussion —

de sa prépondérance : voilà qui, précisément, manifeste le champ axiologique littéraire.

Cette axiologie littéraire est partout présente dans *L'Instance critique*. C'est d'ailleurs elle qui assure le primat du texte — et qui, par ailleurs, est à la source du postulat d'immanence commun aux diverses disciplines de la «nouvelle critique». À de nombreuses reprises, elle se manifeste sous la forme d'une figure de «cohérence» (formelle et thématique), laquelle, importée *toute faite* dans le discours, infléchit notablement le jugement littéraire. Cependant, le champ axiologique littéraire ne règne pas en seul maître dans les articles qui composent le recueil de Brochu; il est accompagné la plupart du temps par une axiologie sociologique. Un exemple particulièrement spectaculaire de la coexistence de ces deux axiologies se trouve dans l'article sur *Parti pris* que je viens de citer. Brochu y attribue l'inconfort de sa position à la revue à une contradiction entre son projet, qui était de montrer de l'intérieur la cohérence des œuvres littéraires, et celui de *Parti pris*, qui consistait à mettre au jour l'aliénation d'un Québec colonisé; bref, à un tiraillement entre une axiologie littéraire et une axiologie sociologique, tiraillement que le critique tente de résoudre en les coordonnant : «Si le Québec, un jour, existait, j'aurais eu raison d'affirmer l'existence, l'intérêt de notre littérature» (p. 79). Dans l'ensemble du recueil, l'axiologie sociologique est prégnante dans la mesure où, pour Brochu, les problèmes littéraires québécois sont intimement liés à ceux du peuple québécois.

En dépit de l'importance que confère Brochu au donné socioculturel, je n'irais pas jusqu'à dire que son analyse de la littérature québécoise procède d'une axiologie de type nationaliste. Si, de toute évidence, Brochu est nationaliste, sa vision du fait littéraire n'est pas orientée en priorité par des valeurs d'appartenance nationale; ce n'est pas la conformité à des mots d'ordre ou à des valeurs nationalistes qui oriente le procès de valorisation des œuvres, qui sous-tend jugements et arguments; à aucun moment, le nationalisme, qui est l'opérationnalisation politique ou, du moins, militante, d'un constat sociologique, ne vient «instrumentaliser» la littérature. Bien au contraire, Brochu désigne le nationalisme comme l'écueil de l'enseignement de la littérature et met sérieusement en garde contre pareille dérive (p. 58-59); il plaide au surplus pour un élargissement de la québécité : ce qui doit être québécois, écrit-il dans «L'Enseignement de la littérature québécoise»,

> ne se limite aucunement à l'enseignement particulier de notre littérature nationale. Ce qui doit être québécois, et positivement québécois, c'est l'orientation générale de l'enseignement de la littérature tout court. (p. 54)

Bien qu'on voie mal en quoi elle consiste, cette orientation de l'enseignement littéraire témoigne d'une ferme volonté d'ouverture — à mille lieues, me semble-t-il, d'un certain nationalisme traditionnel, ou d'un certain discours traditionnel sur le nationalisme.

En guise de bilan au sujet des stratégies cognitives déployées par Brochu dans *L'Instance critique,* on dira que ses deux objets principaux, la littérature québécoise et les œuvres littéraires, sont abordés respectivement dans leur contextualité et leur textualité; qu'ils sont surtout soumis à des jugements sur leur être, en vertu d'arguments de parenté insistant sur la continuité de la littérature québécoise; enfin, qu'ils sont valorisés sur la base de pré-construits littéraires et sociologiques, ce qui revient à dire que leur valeur est fondée sur une certaine idée préalable, non argumentée dans le discours, de ce que sont la littérature et la société. De ce portrait, on peut dégager plusieurs éléments. D'abord, il semble que, selon Brochu, il est légitime de reconnaître la littérature québécoise comme une littérature à part entière et ce, parce que les œuvres du présent, dont la littérarité est décelable à une lecture même strictement textuelle, reprennent en les approfondissant les problématiques des œuvres du passé, se situant donc dans une continuité qui suffit à justifier l'intérêt qu'on porte aux œuvres du patrimoine. Au vrai, même si la littérature du Québec n'a pas produit de chefs-d'œuvre, elle a déjà une tradition — tradition qui n'est pas tant ici à redistribuer[18], comme cela se fait constamment dans les «vieilles» littératures, qu'à aménager; cette littérature a, de plus, un avenir suffisamment radieux pour être considérée comme une totalité relativement stable et autonome. En somme, la réhabilitation de la littérature québécoise passe en premier lieu par celle des œuvres prises individuellement. Si semblable réhabilitation n'est pas très difficile à effectuer en ce qui a trait aux œuvres contemporaines, ce n'est pas le cas pour les œuvres plus anciennes, qui doivent d'ordinaire à une lecture sociologisante d'être réévaluées positivement. On notera aussi l'importance du travail critique qui, conférant aux textes un statut d'objet de savoir, les plaçant pour ainsi dire sous un éclairage «objectif», les fait échapper, au moins provisoirement, au couperet des jugements de valeur.

En tenant compte du fait que la tradition critique, au Québec, a volontiers admis l'existence des œuvres (surtout les plus récentes), mais plus difficilement celle d'un corpus qui puisse représenter une véritable littérature, on pourra voir que la démarche de Brochu vise, pour une large part, à dépasser ce paradoxe en fédérant un ensemble d'œuvres disparates, d'inégale valeur, pour le constituer en littérature. En cela, le critique s'avère un véritable pionnier et son travail, éminemment fondateur.

---

1. Cet article est la version remaniée d'une communication présentée dans l'atelier «Réévaluations critiques» de l'ALCQ au Congrès des Sociétés savantes (mai 1992). Il appartient à une série sur *L'Adaptation des modèles théoriques étrangers dans la critique littéraire québécoise (1950-1980).* Ce projet de recherche est subventionné

par le CRSH du Canada, le FCAR et l'Université du Québec à Rimouski.

2. André Brochu, *L'Instance critique (1961-1973),* Montréal, Leméac, coll. «Indépendances», 1974. Les références à cet ouvrage seront désormais signalées par le folio entre parenthèses.
3. En ce qui concerne la littérature comme savoir, je renvoie mon lecteur à l'ouvrage de Michel Pierssens, *Savoirs à l'œuvre. Essais d'épistémocritique* (1990), et spécialement au dernier chapitre, «Les Trois Savoirs de la fiction».
4. Cité et commenté par Marie-Andrée Beaudet, 1991.
5. De Jules Fournier à François Ricard (1985), se dessine toute une tradition de pensée selon laquelle un ensemble d'œuvres valables ne formerait pas nécessairement une littérature. Chez le second, on découvre en outre que l'existence d'une institution littéraire développée, capable de produire des dictionnaires et des anthologies, ne suffirait pas à garantir l'existence de la littérature québécoise.
6. Je suis en partie redevable des considérations sur les stratégies cognitives des discours littéraires à mes collègues des équipes de recherche DULIQ («Déterminations universitaires de la littérature québécoise» — dirigée par Joseph Melançon et Clément Moisan) et DIDECQ («Discours didactique et critique québécois» — sous la direction des mêmes, et de Robert Dion), de l'Université Laval.
7. Pour une synthèse récente sur cette question, voir Milot et Roy (dir.), 1991.
8. Voir par exemple ce que Brochu prônait en 1980 dans *La Littérature et le reste,* alors qu'il tentait d'imaginer ce que pourrait être une critique qui insisterait «sur les notions proprement littéraires, c'est-à-dire tout l'héritage de la poétique et de la rhétorique traditionnelles, qui sont aujourd'hui retrouvées et réinventées» (Brochu et Marcotte, 1980 : p. 155).
9. Les articles qui composent cette partie s'intitulent : «L'Oeuvre littéraire et la critique», «La Nouvelle Relation écrivain-critique», «L'Enseignement de la littérature québécoise», «Les Problèmes spécifiques de la littérature québécoise», «Écrire sur *Parti pris*» et «La Critique en question».
10. Bien sûr, cette visée pragmatique a tout à fait sa place dans un article qui traite de «L'Enseignement de la littérature québécoise». Mais elle déborde l'aspect purement didactique et se retrouve, sous une forme ou sous une autre, dans presque tous les textes de la section «Questions».
11. Dans «L'Enseignement de la littérature québécoise», Brochu remarque : «La littérature québécoise est *notre* littérature. La littérature française ne l'est pas. Du moins — et l'amendement est de taille — elle ne l'est pas encore. Car notre tâche consiste bien dans l'appropriation, la prise de possession de cette littérature incomparable» (p. 56).
12. Ce qui sera massivement le cas, en revanche, dans les années soixante-dix, chez les tenants de la «nouvelle écriture».
13. Toutes ces idées sur le caractère infini et incréé de l'œuvre littéraire, en germe dans les textes de *L'Instance critique,* seront longuement développées par la suite, dans *La Littérature et le reste* et *La Visée critique,* entre autres.
14. *Cf.* «Le Cercle et l'évasion verticale dans *Angéline de Montbrun*».
15. Si l'on ne craignait pas la tautologie, on pourrait parler d'isotopies *argumentatives.*
16. Sur la question de la force des arguments et des convictions, voir Latour (1985).
17. Dans «Écrire sur *Parti pris*», Brochu affirme nommément rechercher une certaine continuité dans la littérature québécoise : «Je me refusais à voir, dans chaque œuvre qui paraissait, le "portrait du colonisé québécois". Il me paraissait plus utile de montrer, tout au long de notre tradition littéraire, la formation d'une thématique de plus en plus riche et complexe; de médiations littéraires qui étaient, en fin de compte, des signes de médiations vécues» (p. 72).
18. À ce propos, Guy Scarpetta note : «[...] l'histoire de l'art, comme Malraux l'avait pressenti, ne fonctionne guère qu'à l'*après-coup* (chaque époque se réinvente son passé, chaque phase d'invention procède aussi rétroactivement, par réhabilitation d'œuvres oubliées et dépréciation d'œuvres auparavant surestimées, par redistribution de la tradition)» (1985 : p. 20).

Références bibliographiques

BEAUDET, M.-A. [1991] : *Langue et littérature au Québec 1895-1914,* Montréal, l'Hexagone, coll. «Essais littéraires».

BROCHU, A. [1974] : *L'Instance critique 1961-1973,* Montréal, Leméac, coll. «Indépendances»;
[1988] : *La Visée critique,* Montréal, Boréal, coll. «Papiers collés»;
[1992] : *Le Singulier pluriel,* Montréal, l'Hexagone, coll. «Essais littéraires».

BROCHU, A. et G. MARCOTTE [1980] : *La Littérature et le reste. Livre de lettres,* Montréal, Quinze, coll. «Prose exacte».

LATOUR, B. [1985] : «D'où vient la force d'un argument?», *Langage et Savoir, Protée,* vol. 13, n° 1 (printemps 1985), 5-9.

MELANÇON, J. [1984] : «Le Statut de l'axiologie», *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry,* vol. 4, n° 3-4 (septembre-décembre 1984), 253-272;
[1985] : «Le Discours didactique et ses rapports axiologiques au savoir», *Langage et Savoir, Protée,* vol. 13, n° 1 (printemps 1985), 89-94.

MILOT, L. et F. ROY (dir.) [1991] : *La Littérarité,* Québec, Presses de l'Université Laval.

PERELMAN, C. et L. Olbrechts-Tyteca [1988] : *Traité de l'argumentation,* Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles (c1970).

PIERSSENS, M. [1990] : *Savoirs à l'œuvre. Essais d'épistémocritique,* Lille, Presses universitaires de Lille.

RICARD, F. [1985] : *La Littérature contre elle-même,* Montréal, Boréal, coll. «Papiers collés».

SCARPETTA, G. [1985] : *L'Impureté,* Paris, Grasset, coll. «Figures».

THÉRIEN, G. [1990] : «Pour une sémiotique de la lecture», *Sémantiques et Cognitions, Protée,* vol. 18, n° 2 (printemps 1990), 67-80.

ANALYSE ET MODERNITÉ (POST-).
Fragments de *Prochain Épisode*

LOUIS HÉBERT

Prochain Épisode recèle en son onomastique une propension au travail lettriste : personnages-lettre (K, H., M), anagrammes (H. de Heutz - Tuez H(ubert Aquin) de H), métaplasmes (Suisse - suicide, K - Kébec - Kanada), acronymes et cryptogramme. Cette fragmentation comme poétique, indiquée d'emblée par le titre de l'œuvre, manifestée dans la fragmentation des personnages, prend son sens dans la déconstruction progressive du signe «minimal» opérée par la modernité : de la proposition au mot à la lettre... Une telle dissociation analytique vise à ancrer plus avant la littérature dans son domaine propre de pertinence, quitte à jouer avec le feu des variables facultatives d'un même signe ou de l'indifférenciation de l'altérité : H. de Heute-Heutz alias Carl von Ryndt alias François-Marc de Saudy-Saugy...

The onomastic dimensions of *Prochain Épisode* reveal a penchant for the letter: character–letters (K, H, M), anagrams (H de Heutz – Tuez H(ubert Aquin de H), metaplasmes (Suisse – suicide, K – Kébec – Kanada), acronyms and cryptogram. This poetics of fragmentation, already indicated in the title, and reflected also in the dispersion of the characters, draws its meaning from the progressive deconstruction, in modernism, of the minimal unit of signification, from the clause to the word to the letter... Such an analytic process of dissociation seeks to further anchor literature in its own sphere, at the risk of playing with fire in the form of the optional variations of a given sign: H. de Heute-Heutz alias Carl von Ryndt alias François–Marc de Saudy–Saugy...

Toute introduction est un faux début, parce qu'écrite en dernier lieu dans le savoir de la fin. Comme *Prochain Épisode*, elle est un futur antérieur. Débute par un point final.

Je voulais montrer la richesse du réseau onomastique : un nom en cache toujours un autre; les anthroponymes circulent dans les toponymes et chrononymes. J'aurai montré que ce texte d'espionnage se donne à «déchiffrer» dans ses unités minimales alphanumériques. Enfin, je montrais que tout ce qui précède-suit s'explique par la propension de la modernité à la fragmentation analytique.

K COMME TOPONYME

L'incipit étant le *fiat lux* de l'œuvre, voyons : «Cuba coule en flammes au milieu du lac Léman pendant que je descends au fond des choses». Le premier mot qui tire l'épisode du néant : un nom propre, suivi d'un autre puis complété par un JE, anonyme tout au long mais pourtant su. Cuba comme révolution accomplie, Cuba comme phore pour la «Cuba du Nord». Cuba est codage pour Québec. Cette équation repose sur une analogie, mais aussi sur une ressemblance du signifiant : le son [*k*] est suivi dans les deux cas d'un u, tandis que le son [*ky*] renvoie à la lettre *q*.

Or il est un autre «pays» jouant dans ces sonorités, K, la femme-patrie. Le personnage K est codage pour (ne pas) dire Québec. La lettre *k* est donc codage pour masquer le *q*[1]. Mais il y a plus. Le fort soupçon de duplicité qui pèse sur K est programmatiquement inscrit en son nom, lequel, phonétiquement, ouvre autant sur le /*q*/ de *Québec* que sur le /*c*/ de *Canada*; alors je retrouve le rapport /*k*/ lettre et /*ca*/ transcription phonétique de cette lettre, lequel correspond au rapport /*q*/ lettre (Québec) et /*cu*/ (Cuba) transcription phonétique de cette lettre. En fait l'opposition des graphies du son [*k*] de *Québec* et de *Canada* n'est qu'apparente : elle procède d'un transcodage et se trouve dissoute par la graphie amérindienne *Kanada* et *Kébec*. Le nom est un drapeau indiquant un pays passé au vainqueur : «Chénier qui s'appelait jadis Tingwick» (p. 10).

K, littéralement, couche avec les deux pays, sinon comment expliquer que «l'étreinte vénérienne» (p. 33) forme isotopie claire quelques lignes plus loin avec «la maladie honteuse du conspirateur» (p. 35)? K est, littéralement, décrite dans ce «Kaputt» (p. 63) dont l'origine allemande évoque H. de Heutz. K émerge par un autre transcodage linguistique dans «H. de Heutz et son associée à la chevelure blonde» (p. 115), pour peu qu'on lise ce mot dans la langue du conquérant : K est Q, cul et *ass*. D'ailleurs en allemand *cul* , se dit *arsch.* La prononciation de *ass* et *arsch* rappelle la lettre H! Histoire de Q. K est H. de Heutz. JE aime H. de Heutz :

homosexualité, qu'on pense à la scène où JE caresse le corps des guerriers sculptés, etc. Impuissance, prostration de JE, parallèle à celle, présumée, de Balzac vis-à-vis de «Madame HansKA» (p. 52)!

Comment K pourrait-elle ne pas être double puisqu'elle est le lieu d'un autre transcodage linguistique par transposition phonétique du nom de lettre? Le *Ka* égyptien, «double analogue au périsprit des occultistes» (Chevalier et Gheerbrant, 1982 : 551). K a conscience de sa schizoïdie lorsqu'elle dit «depuis ma séparation», générant ce puissant connecteur tri-isotopique : séparation de la femme, du pays, du personnage.

Pour peu que l'on accepte la nature essentiellement linguistique de K, certains sémèmes auparavant narcotisés s'animeront : la «chevelure léonine» (p. 30), c'est K lionne, mais surtout K élément de métrique : double rime, duplicité sonore : «Qui es-tu sinon la femme finie qui se déhanche selon les strophes du désir et mes caresses voilées?» (p. 31). Participant de la fragmentation générale du roman, la connaissance qu'a JE de K n'est que métonymique, il n'en connaît qu'une partie, la chevelure; et cette chevelure est double. Au nom parcellaire ouvert sur toute femme, correspond alors la chevelure : «je meurs mille fois à mesure que mon regard découvre une tête blonde» (p. 157). Et ces mille homicides rappellent les «mille suicides de Tchernychevski» (p. 96), le «tuer H. de Heutz une fois pour toutes» (p. 173). Ces phrases libèrent une puissante bombe à fragmentation dans le réel : elles transforment sans cesse la perfectivité de la mort en imperfectivité fragmentaire. K est le mot qui tue.

Prochain Épisode pourrait être qualifié de dialogue alphanumérique. Le chiffre se substitue à la dénomination. La citation de *L'Histoire des Treize* de Balzac met en relief un invariant suffisant pour parler d'un personnage à 13 supports :

> Il s'est rencontré sous l'Empire et dans Paris, treize hommes également frappés du même sentiment, tous doués d'une assez grande énergie pour être fidèles à la même pensée, assez politiques pour dissimuler les liens sacrés qui les unissaient [...]. (p. 13)

La multiplicité des clones de chaque personnage de *Prochain Épisode* semble surdéterminée par des adjonctions numériques : à *M* correspond *M15* (p. 9), à *H. de Heutz, Henri II* (p. 129), etc. Même la valeur éminemment linguistique de K se trouve transcodée en valeur numérique. Dans cette «équation à plusieurs inconnues» qu'est le cryptogramme, et le roman lui-même, cette femme à la «peau d'une inconnue» mathématique, cette femme mé-connaissable, variable, c'est K. Il n'est pas indifférent que le narrateur tente de percer le sens du cryptogramme par un décompte de l'occurrence des lettres : *Prochain Épisode* est littéralement un texte à déchiffrer, un broyeur alphanumérique, un glissement du qualitatif sémantique au quantitatif mathématique.

Non seulement la lettre est-elle substituable au chiffre, mais le livre en entier est lui-même subsumé par une notation numérique : «je perçois mon livre à venir comme prédit et marqué d'avance, selon la cotation Dewey, d'un coefficient infime d'individuation» (p. 92). Cette cote qui tue l'individuation transforme en notation numérique un roman dont le nom propre, le titre, est déjà un générique, une absence d'individuation...

Le choc alphanumérique correspond terme pour terme au choc *topos/chronos* où la référentialité unique (en principe) du nom propre s'oppose au chiffre et à l'inconnue, par définition pluri-référentiels voire pan-référentiels. *Prochain Épisode* est donc le lieu-temps d'une nominalisation autodestructrice : je pose un nom propre, et je le nie par son ouverture référentielle.

Puisque K n'est qu'une inconnue, K c'est Kébec, Kanada, Katia, Karine, potentiellement tous les noms commençant par cette lettre, éventuellement toute valeur. K n'est que cette lettre protéiforme héroïne d'une histoire d'alphaphilie : «Je t'écris. Écrire est un grand amour. Écrire, c'était t'écrire» (p. 70).

H. COMME CHRONONYME

H. de Heutz alias François-Marc de Saugy alias Carl von Ryndt. Au fait est-ce de Heutz ou de Heute? Le texte propose, faussement ingénu, ces deux orthographies (p. 39). En allemand *heute* est un adverbe signifiant *aujourd'hui*. K dira, en faisant référence à la mission : «Dans les vingt-quatre heures, il faut régler ce problème [...]» (p. 42). Curieuse synchronie translinguistique... Voilà qui explique aussi la présence insistante de la temporalité double dans «l'heure «H» (p. 54) et «Je suis ce livre d'heure en heure au jour le jour» (p. 92). La structure du nom de l'ennemi se profile, lors même que JE dit qu'il est ce H. Alors que H. de Heutz, lui, s'inscrit, d'abord, non pas dans un *topos* (alphabétique), mais dans un *chronos* (numérique).

L'opposant procède de l'extériorisation d'une instance de JE. Les liens de ressemblance entre les deux personnages sont donnés : rapport amoureux avec K, double attribution de la parade du faux (?) suicidaire voleur de banque, etc. Par confusion de rôles actantiels, le texte fera de H. de Heutz l'hypostase consubstantielle de JE, qui dira : «me suicider partout et sans relâche, c'est là ma mission» (p. 25) ou encore «je me déguise en victime du meurtre foudroyant que je vais commettre» (p. 116). Il s'agit, textuellement, de cette «mission-suicide».

Prochain Épisode résulte alors de la transitivisation externe d'un verbe réflexif : le suicide devient homicide. Le lien à établir entre épiphanie du nom propre et codage du verbe «se suicider» se retrouve aussi dans cette superbe phrase : «Je m'ophélise dans le Rhône» (p. 22). Il y a donc un lien certain entre «devenir cet autre» et se suicider : les instances agent (mais agit-il

seulement?) et patient du «meurtre de soi» ne sont tout simplement plus sur un même support, mais sur deux[2]. Conséquemment, nous sommes en présence de deux couples symétriques : K1 (Québec) et JE1; K2 (Canada) et JE2 (H. de Heutz) : l'*ethos* du roman provient donc de l'impossible quadrature d'un triangle amoureux, dont l'une des pointes, celle de H. de Heutz, est formée d'une «noire trinité». Cette pointe trinitaire constitue une mise en abyme de la structure du tout qui l'englobe.

L'étude sur le nom propre que constitue le roman se déroule en Suisse. Lieu de l'anonymat bancaire et des «fondés de pouvoir», lieu de la neutralité honnie par le révolutionnaire, véritable contre-toponyme. Ici encore, travail sur le signifiant. J'ai dit que *Prochain Épisode* est la dé-réflexivisation du verbe pronominal masqué par «s'ophéliser»; or il n'est pas indifférent que le dédoublement narratif s'opère dans cette terre utopique de Suisside... Le signifiant est ici causalement premier dans les caractéristiques du monde possible généré par l'œuvre. Ainsi s'expliquent les redoutables «virages en doubles «S». La Suisse est un riche connecteur isotopique. Elle conjoint l'anonymat, la plongée au fond (bancaire) des choses et de l'eau, la délégation des «fondés de pouvoir», le suicide. De plus, elle conjoint le temps et l'espace, dont nous avons vu la dimension alphanumérique. Elle est un véritable chronotope : «Il n'y a pas d'horloge ici et je suis au cœur de la Suisse!» (p. 135).

Or nous avons vu que H. de Heutz, en plus d'être un anthroponyme, est un véritable chrononyme, réalisant une conjonction alphanumérique homologue à celle de la montre suisse gravée d'initiales qu'achètera JE. Alors tuer H. de Heutz, tuer aujourd'hui, tuer l'heure, devient un réel Suisse-cide, le meurtre de la Suisse. Si K est pays, H. de Heutz l'est tout autant. Pourquoi ne pas le dire : «tuer H. de Heutz», c'est la resémantisation (Greimas et Courtés, 1979: 93) de «tuer le temps» (p. 137). Cette expression plaît à H. Aquin, qu'on pense seulement à «Désormais je ne suis plus intéressé à tuer le temps» annonçant le suicide dans la nouvelle «De retour le 11 avril» (Aquin, 1971 : 145). Ainsi lorsque JE dit: «j'avais une heure à tuer» (p. 161), c'est littéralement l'heure H qu'il doit tuer. La montre qui se détraque lorsqu'il est en guet-apens dans le château rend impossible de «tuer le temps». H. de Heutz vivra, la conjonction temporelle du rendez-vous avec K est impossible. En relation avec la situation d'énonciation du JE prisonnier (H. Aquin et le narrateur), on peut dire que *Prochain Épisode* constitue un vase communicant par lequel, en vertu de l'interdéfinition de l'espace-temps, le scripteur tue le temps pour franchir l'espace d'enfermement.

H. COMME PSEUDONYME

Comme le texte nous invite à réfléchir sur la lettre par le surnombre des noms propres (dont la marque graphique est la majuscule), des initiales, des acronymes, des lettres solitaires et surtout du cryptogramme, j'étudie les anagrammes, commutations avec pour unité minimale la lettre. C'est alors que je trouve inscrite dans son nom même la victimisation de l'agent (du patient devrait-on dire) ennemi : H. de Heutz, c'est «Tuez H. de H.». Le texte donnera même le mot et son anagramme : «Je n'ai pas tué H. de Heutz» (p. 155), «j'allais tuer H. de Heutz» (p. 115) ou encore H. de Heutz suppliant «Tuez-moi» (p. 86) («Tu es moi»?). Or ce redoublement d'insistance du «H» autour de l'axe de symétrie du «de» m'est signal.

Prochain Épisode demeure un roman éminemment autobiographique, cette caractéristique s'inscrit, notamment, dans la métaphore filée écriture-course automobile (les virages en doubles «S» (p. 49), etc.). C'est, littéralement, un roman d'auto-écriture, auto-biographique. Les «révolutions internes» recèlent un connecteur triisotopique : automobile-pays-soi qui montre assez la métaphorisation du JE par l'automobile. Les inférences biographiques relèvent donc malgré tout d'une approche immanente au texte. H. de Heutz devient Tuez H. de H. qui devient Tuez Hubert (H)Aquin. La propension à voir JE-H. Aquin dans H est consolidée par le ressort intertextuel. La présence de K induit à voir dans le roman un homologue du rapport Kafka auteur et personnages K. D'ailleurs cette intertextualité est suggérée par la recherche du nom propre du château où est séquestré JE : «— Où suis-je? — Au château. — Mais quel château? — Au château de Versailles, imbécile» (p. 57). Plus tard le taximan comprendra la simple indication «Au château!» (p. 113). Mais quel château si ce n'est celui de Kafka? Encore une fois, la route est scriptuaire. Que fait K pendant ce temps, elle-il arpente, comme le K. du Château, en effectuant une battue par «quadrillage intensif» (p. 126). Alors qui est H. de Heutz? JE ne saurait dire, ce qui explique sa prostration : *Prochain Épisode* érige en principe ontologique l'erreur sur la personne d'Hamlet tuant Polonius. JE veut croire la confession (fausse?) d'un H. de Heutz ruiné et suicidaire, pour repousser l'accomplissement du meurtre.

Je sais l'importance de l'isotopie «eau» dans le roman (s'il faut m'en convaincre, relire l'incipit). Le travail alphanumérique et dissolvant du texte m'amène à voir dans H. de H. le déploiement de la formule chimique H_2O. Ainsi s'explique le décor «Henri II» du château (d'eau bien sûr) de H. de Heutz. JE, en plongeant (dans tous les sens du mot) dans le texte, devient un être d'eau : pourquoi le papier bleu du cryptogramme, et l'Opel, bleue, et le Guide bleu de la Suisse (p. 112), le «billet bleu» de K (p. 170) et sans doute le message bleu de H. de Heutz à K (p. 149) (s'il y a seulement une raison à l'existence de tout être linguistique)? Comme H_2O, ils sont créatures hydriques. L'eau est alors la solution pour conjoindre le pays et le narrateur hydrique : le bleu comme couleur symbolique officielle du Québec et l'eau comme devise officielle du pays : «je me saoule, fidèle à notre amère devise» (p. 36). JE se saoule pour oublier la devise «Je me souviens». Et

H. de Heutz de dire : «N'oublie surtout pas la couleur du papier» (p. 149).

En définitive, le roman est une projection de l'aquosité même du nom de l'auteur. *Prochain Épisode* est tout entier dans cette mise en aby(î)me.

H. de Heutz ne laisse aucun texte écrit, et même son propre nom, sans écran de fumée numérique : «Chez lui tout document révélateur doit être chiffré avec la grille de Villerège et un contre-chiffre qui, par leur combinaison, confèrent une illisibilité à toute épreuve» (p. 135). Puisque tout d'un roman est texte et que H. de Heutz est omnipotent, pourquoi se surprendre que JE soit lui-même texte chiffré par la grille de H. de Heutz : «J'écris sur une table à jeu, près d'une fenêtre qui me découvre un parc cintré par une grille coupante qui marque la frontière entre l'imprévisible et l'enfermé» (p. 7). Ainsi JE est lui-même un code à déchiffrer, une lettre, un chiffre, qui tente de se décoder, il peut dire «Je n'écris pas, je suis écrit» (p. 89), c'est-à-dire «je m'écris en imbibant le texte de mon nom d'Hubert Aquin». Comme être linguistique, il peut dire «J'agonise sans style» (p. 139), il reste lettre morte.

H. COMME HAMIDOU

Autre masque. «S'ophéliser dans le Rhône» appelle Hamlet. Par son recours aux atermoiements, JE est Hamlet. Mais c'est une de ses hypostases, Hamidou, qui enregistre nominalement, sous forme partielle (*Ham*), sa nature intertextuelle. JE cumule à la fois cette Ophélie qui cherche le suicide dans le Rhône écrit du texte et Hamlet qui dissimule son suicide sous un homicide. Hamlet, c'est un meurtre à faire tant et tellement repoussé qu'il se retourne et devient suicide par procuration, Laërte n'étant que l'agent de Claudius et Claudius l'agent externe d'Hamlet répondant «ne pas à être» à sa célèbre question. «Ophélie», paradoxe qu'ont sans doute vu les exégètes shakespeariens, contient la racine grecque *phellos* qui veut dire *liège*, nom étrange qui montre assez la caractère non accidentel de la noyade de l'héroïne[3]... Beauté des coïncidences textuelles, François-Marc de Saugy vient de Liège et voulait se «saugier» dans la Meuse (p. 104)...

Ce «cher» Hamidou Diop, qui «joue double» (comme le dit doublement son nom par les particules *dou* et *di*), joue-t-il tellement double qu'il en devienne H. de Heutz lui-même? La bizarre coïncidence de la rencontre entre K et Hamidou, au moment même où K a pris rendez-vous téléphonique avec H. de Heutz, trouble. Chose certaine, Hamidou, à tout le moins, prend contact avec l'homme à la 300SL (p. 19), H. de Heutz. D'ailleurs, le nom de l'agent Wolof est lui-même transcodage. En wolof (Hamidou est Wolof), *Diop* signifie «guerrier». Or la caste des guerriers est une caste supérieure s'opposant à celle des roturiers[4]. C'est dire que la particule nobilaire syntaxique constante dans la triple identité de H. de Heutz (*de* et *von*) est masquée ici en composante connotative. Le caractère guerrier de H. de Heutz, qu'on pense à la décoration de son château, à ses études sur César, Scipion l'Africain, est net. De plus *Hamidou* recèle une variante de *Mohamed*; on retrouve alors l'explication nominale de la ressemblance entre les initiales de l'ex-libris de H. de Heutz avec les «majuscules enluminées» qui ouvrent les sourates du Coran (p. 131). L'identité africaine de H. de Heutz est confirmée par un von Ryndt président de la Banque Commerciale Saharienne (p. 43). Hamidou est quant à lui Envoyé Spécial «auprès des grandes compagnies suisses enclines à faire des placements mobiliers dans le désert» (p. 9). D'ailleurs, derrière le point de H. de Heutz, qui nous dit que les lettres *amidou* n'ont pas été l'objet d'une suppression? Hamidou est linguistiquement sous l'empire de H. de Heutz.

François-Marc de Saugy contient en son nom la couverture «françoise» de H. de Heutz. Sa duplicité est soulignée par la structure bicéphale de son prénom. Ces deux prénoms et le nom forment ensemble une micro-représentation de la trinité von Ryndt — de Heutz — de Saugy. Dans la trinité se trouve une trinité... La variante *de Saudy* (p. 80) de François-Marc de Saugy peut elle aussi, tout comme la variante *de Heute* de H. de Heutz, se lire en allemand : *Saudi-Arabien*, *Arabie Saoudite*. Il est question à plusieurs reprises de la Banque Arabe (p. 68, 102, 103, 127, 133). Et la signature de H. de Heutz dans l'ex-libris sera comparée à l'écriture arabique : «je crois discerner les lettres de l'alphabet arabique [...] je vois bien que, contre toutes les apparences, ce ne sont pas là les lettres de l'écriture arabe, mais les initiales de [H. de Heutz]» (p. 131). Peu importe que l'hypothèse soit finalement écartée par le narrateur (et d'ailleurs faut-il croire un narrateur si dubitatif?), il y a tout de même ressemblance entre les lettres arabes et la calligraphie des initiales de H. de Heutz. La nature double du «chiffre» de H. de Heutz, à la fois arabe et romaniste réputé, explique les effets spéculaires des notations arabes et romaines des chiffres du roman...

L'omnipotence de H. de Heutz est telle en regard de la prostration de JE qu'il faut se demander si le «mystifiant» H. de Heutz ne serait pas une métaphore mystique du destinateur suprême... Gaudy, dont de Heutz est l'émissaire, pourrait-il en être autrement, n'est autre que H. de Heutz lui-même, comme le dit assez clairement l'«erreur» de JE hésitant entre *Saugy* et *Saudy* (p.80) pour interpeller de Heutz. *Gaudy*, c'est *Godot*, c'est *God*, l'anglaise version de *Dieu*, elle-même française version de *Deus — de Heutz* , elle-même latine version de *Zeus — de Heutz*. Transcodages.

D'anodines locutions contiennent de puissants renforcements narcotisés (pour reprendre l'expression d'U. Eco) à la filière Dieu — Gaudy. Ce sera le quartier général de H. de Heutz situé «Dieu sait où» (p. 136), ce sera M faisant son «apparition» «Dieu sait comment!» (p.163). Il n'est pas indifférent que la fin de l'«action» se déroule dans une église. K elle-même semble alors s'in-

vestir d'une dimension mystique et devenir la Vierge[5]. Elle passe du nom commun déictique mono-possessif, «Madame Hanska» (p. 52), «Madame» (p. 157), à un nom propre toponyme poly-possessif marquant sa duplicité, l'église Notre-Dame. L'hôtel des torrides nuits d'amour devient «autel» (p. 163). De plus cette lecture s'inscrit dans une métaphore du corps comme *topos* : on sait combien K est pays, Québec, Canada, mais également Suisse, par le biais de ses «Alpes muqueuses», notamment. L'introspection n'est donc pas que métaphorique, elle est littérale, comme la «révolution interne» : on entre dans le corps dans une plongée proprioceptive, on entre dans Notre-Dame comme en soi.

Prochain Épisode procède de l'expansion d'une structure de délégation, dont l'archétype littéraire est la mission christique (mais également la mission de Mohamed — Hamidou Dieu — Diop). Ce faisant, *Prochain Épisode* rend manifeste le caractère hypostasique des personnages romanesques en regard de leur créateur, en mettant en abyme leur lien consubstantiel. C'est-à-dire en reproduisant dans le roman une caractéristique (présumée par le discours religieux) de l'univers. Dieu Hubert Aquin envoie son fils JE dans le monde narratif, comme celui-ci envoie dans une monde intra-narratif son fils JE narrateur homodiégétique :

Dieu : homme : : auteur : narrateur : : narrateur (hétérodiégétique) : personnages (incluant le narrateur homodiégétique) : : personnages (incluant le narrateur homodiégétique) : sous-personnages (les couvertures, masques)[6].

Cette structure d'action par procuration traverse *Prochain Épisode*. Elle s'établit, notamment, à travers les envoyés spéciaux, les fondés de pouvoir et autres émissaires du roman. Carl von Ryndt relève de Gaudy : «ce von Ryndt (ou le belge) est l'émissaire de Gaudy en Europe» (p. 41). JE relève de M. C'est ce qu'on peut lire entre les lignes lorsqu'il dit, devant l'impossibilité de joindre son contact : «J'ai décidé de m'adresser à M en personne par téléphone» (p. 160). K appartient à un autre réseau, comme l'indique JE : «Je lui [K] aurais demandé de me mettre en contact avec le patron de son organisation, Pierre, effectuant ainsi une conjonction profitable entre nos deux réseaux» (p. 170). Ce Pierre s'oppose à H. de Heutz en ce que son prénom est connu mais son nom inconnu. Une telle complémentarité dans un roman fertile en hypostases suscite la suspicion (tout est suspect dans ce roman). Si K est duplice, Pierre, son patron, ne saurait être qu'une couverture pour H. de Heutz lui-même. «Le patron a reçu un visiteur imprévu cet après-midi. Une affaire incroyable que je te raconterai bientôt», dit le message de K (p. 158). On jurerait la duplication de la conversation de H. de Heutz avec son «associée» : «J'ai passé une journée incroyable... Tu ne peux pas savoir; je te raconterai tout ça plus tard» (p.149). Le patron, Pierre et H. de Heutz ne font qu'un. Gaudy, pourrait-il en être autrement, n'est autre que H. de Heutz... La révolution est téléguidée et elle s'avorte elle-même d'elle-même. La révolution, geste transitif, devient réflexive et s'autodétruit, suicidaire. Alors JE obéissant à l'ordre de K, elle-même mandatée par Pierre, obéit en fait à H. de Heutz : «j'obéis à H. de Heutz» (p. 171). JE croit faire un meurtre, mais tue quelqu'un qui voulait mourir, quelqu'un qui commande son suicide par personne interposée, par délégation.

Il nous reste à liquider la question du personnage M. Qui est-il? Un double de H. de Heutz, comme Pierre, comme Gaudy? Et s'il était le double du Grand Patron du texte? D'abord, on note la coprésence de deux événements : 1) rencontre de JE personnage et M; 2) rencontre de deux niveaux narratifs. En effet, c'est au moment où se produit la rencontre JE — M que le réseau intra-narratif se résorbe et rejoint le niveau narratif : l'histoire en Suisse n'est pas fictive et prospective, comme le croyait le lecteur, mais perspective et «réelle», elle raconte comment s'est établie la situation initiale du narrateur, son emprisonnement. La rencontre JE — M est en réalité la fusion de JE narrateur hétérodiégétique et de JE narrateur homodiégétique. JE et M sont une seule et même instance scindée, le temps d'une histoire en Suisse. JE n'est qu'une autre façon de dire Moi : «M a fait son apparition en venant de l'autel vers moi [...] M et moi avons eu le temps d'échanger un regard désespéré» (p. 163). Encore et toujours JE est un autre. C'est dire que la structure multipolaire de la délégation se résorbe en un simple triangle JE — H. de Heutz — K, à un simple binôme même, puisque JE est H. de Heutz, voire à un simple monôme : JE crée cette affabulation nominale pour masquer le vide de sa solitude. Nous sommes, lisant la scène emblématique de la capture, dans la même position que JE découvrant qu'il est H. de Heutz (ou plutôt que H. de Heutz est lui?) ou que «l'associée blonde de H. de Heutz» est K (*ass* = cul = Q = K) : le JE intra-narratif est le JE narratif. L'église, lieu de condensation, s'oppose alors au château maléfique de H. de Heutz, lieu de dissociation avec ses crédences Henri II, ses commodes à double corps, etc. Si la capture dans l'église rend indistincts les deux niveaux narratifs de l'histoire, l'utilisation du JE permet l'interconnexion et l'indifférenciation de toutes les instances narratives : H. Aquin, H. Aquin construit par le texte, le narrateur (faussement) hétérodiégétique, le narrateur homodiégétique (faussement personnage imaginaire). Dès qu'un personnage dit «je», il est lui-même et toutes ces instances.

La trinité est le modèle onomastique de *Prochain Épisode*, qui de l'un extrait trois formes consubtantielles.

LE SIGNE COMME FRAGMENTATION

Nous sommes ici, non dans un univers-langage, mais dans un univers-lettre. Je procède à la fusion de certaines propositions du texte. L'Ennemi tendant le cryptogramme incriminant, objet alphabétique s'il en est, dira: «Et ça, c'est une lettre d'amour peut-être?» (p. 63); l'Ennemi a raison puisque, plus tard, JE spécule

sur la correspondance de H. de Heutz : «des débris de correspondances avec des inconnues qui ne signent jamais leurs lettres d'amour que d'une initiale» (p. 135). Encore ici l'équation inconnues féminines et mathématiques, tandis que K s'inscrit déjà comme amoureuse possible de l'ennemi. Bien sûr il est normal qu'une telle correspondance soit signée d'une initiale, pour peu qu'on veuille actualiser un sens alphabétique à «lettre d'amour»! Donc ce cryptogramme est bel et bien une «lettre», tout comme K est aussi une lettre d'amour. J'adjoins une dernière proposition : «J'écris sans espoir une longue lettre d'amour» (p. 73). JE écrit (à) K. Je suis donc confronté non plus à un roman, ni même à un roman-poème comme n'a pas manqué de le voir la critique, mais à un roman-poème-lettriste qui s'autoreprésente par le cryptogramme.

Dans ce roman-lettre, la lettre a non seulement une valeur évocatoire sémantique, mais des traits graphiques distinctifs à valeur iconique. Ainsi : les virages en doubles «S», mais surtout le U. JE se dit étonné par la nombreuse épiphanie de cette voyelle dans le cryptogramme, trop élevée pour toute langue. La mystérieuse prédominance du U synclinal s'explique par la pluri-isotopie de la «dépression» du texte, qui surdétermine la métaphore dépression neurasthénique et dépression géologique : «Quand je serais déprimée, je ne bougerais pas de ma villa et je regarderais les montagnes» (p. 40), dit K.

Une autre correspondance graphique ponctue le roman. L'obsession du «point final», métaphore typographique de l'autre façon de mourir, synonyme de la négation (je pense à *Point de fuite* (Aquin, 1971) : pas de fuite, au sens aqueux aussi). Le mot *Fin* qui clôt le roman n'est pas en paratexte, comme l'indique l'adjonction qui lui est faite d'un point final. Ce mot *Fin* est la fin lexicale de l'œuvre, la fin du JE comme œuvre ontologique et la métaphore antécédente de la fin véritable, typographique. Double fausse fin : car il y aura un prochain épisode appelé en complétion, il n'y a pas eu suicide. À cet égard le post-scriptum de K (où elle parle d'Hamidou) reproduit au niveau de la partie l'incapacité de l'œuvre d'avouer sa fermeture.

Cette préoccupation lettriste va dans le même sens que la dissociation de l'instance «suicide» en deux instances «homicide» (et des autres dédoublements du texte). En effet, la modernité est cette dissociation analytique doublée d'un traitement différenciatoire (ou générée par lui?) — par exemple, apparition dans la poésie de la non-correspondance, par enjambement et rejet, entre coupe syntaxique et coupe du vers). Dans *Prochain Épisode*, il y a dissociation de l'instance JE en deux instances autonomes et différenciées.

Un tel morcellement, dans la modernité comme dans *Prochain Épisode*, réside dans l'exacerbation de la dissociation analytique appliquée aux unités (prétendument) minimales. La poésie, la littérature en général, est une entreprise similaire à la recherche atomique : les unités prétendument insécables sont inévitablement fragmentées. Ainsi, pour la poésie traditionnelle, l'unité minimale pertinente s'avère la proposition. Puis il y a, sémiotiquement, l'étape de l'unité minimale lexicale (la poésie spatialiste et concrète) et, au delà, la poésie lettriste[7].

La fragmentation découle d'une tentative de la littérature de s'autodéfinir en vertu de la nature propre de son médium. La modernité a été (est?) une recherche de pureté dans chaque art, dira C. Greenberg (1974) et G. Scarpetta (1985) poursuivra en postulant l'impureté de la post-modernité. Pour ce faire, chaque art a dû (doit?) s'autodéfinir selon les particularités de son médium. Chaque art rejettera tout dénominateur commun avec tout autre art. La peinture doit être abstraite parce que la figuration est possible en littérature, en sculpture, etc.; elle atteindra alors son essence même : la nature bidimensionnelle de son médium. Conséquemment, la peinture s'autodéfinira comme le domaine de la planéité (certains, dont Fernande Saint-Martin et Marie Carani, contestent cette conclusion de C. Greenberg dont je retiens avant tout la démarche). La fragmentation, l'autodéfinition et l'analyse sont fortement liées : «Au sens large et scientifique, la définition s'identifie, à la limite, à la description [...] sur le plan de la démarche pratique, la définition ne précède par l'analyse, mais la suit» (Greimas et Courtés, 1979 : 86).

En transposant la démarche de C. Greenberg, je postule que la littérature s'autodéfinit par la propriété exclusive qu'elle a de jouer avec la lettre — non pas avec le mot, qui appartient à tout discours verbal (théâtre, journalisme...); peut-être même pas avec le phonème, qui est du ressort de la littérature orale , mais avec la lettre. *Prochain Épisode* ira jusqu'à tenter le surpassement de ce mur par le «point final» : les traits graphiques distinctifs sont abolis, le point comme matrice cosmogonique, magma alphabétique...

L'œuvre postmoderne n'aurait plus pour objectif l'enregistrement des unités minimales propres à chaque discours. On pourrait postuler qu'à la catégorie moderne/postmoderne soit homologue la catégorie analyse/synthèse. Alors la postmodernité serait une démarche synthétique :

> [...] les procédures qui posent d'abord des éléments discrets, pour obtenir ensuite leurs combinaisons ou leurs expressions, sont dites synthétiques (ou parfois ascendantes), par opposition aux procédures analytiques (ou descendantes).
>
> (Greimas et Courtés, 1979 : 384)

Ainsi la postmodernité poserait, notamment, comme éléments minimaux chacun des domaines, danse, vidéo, sculpture, littérature, et procéderait ainsi à leur combinaison dans une unité supérieure. S'il en est bien ainsi, la postmodernité prétendrait insécables des unités

sécables et érigerait ainsi un sophisme en principe créatif (vive le sophisme!). La tension inverse est sentie devant l'art moderne : ne fragmente-t-il pas des unités qui sont (ou que nous voulons croire) insécables? Cette petite digression n'en est pas une : *Prochain Épisode* est aussi postmoderne, son impureté, manifestée entre autres dans la fusion roman-poésie, pourrait bien résider dans sa nature mi-moderne, mi-postmoderne (comme dans toute œuvre postmoderne?) ou, formulé autrement, en quoi l'impureté de *Prochain Épisode* participe-t-elle de la recherche de la pureté?

Prochain Épisode relève donc d'une démarche analytique. L'analyse se donne pour objectif d'établir les relations entre les parties d'un objet, d'une part, et entre ces parties et le tout, d'autre part, jusqu'à «l'enregistrement des unités minimales indécomposables» (Greimas et Courtés, 1979 : 14). Dans cette démarche vers l'unité minimale, le roman fragmente une unité quelconque en sous-unités, c'est-à-dire qu'il génère des relations intégratives entre les sous-unités et l'unité dont elles émanent et des relations distributionnelles entre les sous-unités (Benveniste). L'unité peut évidemment elle-même être le fruit d'une fragmentation et entretenir une relation intégrative avec une unité de niveau supérieur et des relations distributionnelles avec des unités de même niveau.

Or, bien sûr, les nouvelles unités doivent être discriminées mais également marquées textuellement. Je donnerai deux exemples, un pour le signifié, l'autre pour le signifiant, tirés de *Prochain Épisode*. Ainsi en est-il du programme narratif «suicide» de l'instance JE. Ce programme se subdivise en deux sous-unités, «tuer quelqu'un» et «se faire tuer par quelqu'un». *Prochain Épisode* enregistrera cette dissociation en donnant un acteur anthropomorphe différent à chacun des deux sous-programmes, JE' et H. de Heutz. En d'autres termes, l'unité acteur dotée de deux rôles actantiels a été subdivisée en deux acteurs dotés d'un seul rôle actantiel.

Deuxième exemple. L'unité minimale pertinente, tant au niveau du signifiant que du signifié, pour le roman est le mot (en autant qu'il soit partie prenante à une relation intégrative dans une proposition ou un syntagme). Dans *Prochain Épisode*, cette unité est la lettre, non seulement comme unité subsumée par une relation intégrative dans le mot, ce qui est toujours le cas dans les jeux anagrammatiques, mais également comme unité autonome coupée de ses relations intégratives, c'est le cas des nombreuses «lettres solitaires» du roman. Mais, allant encore plus loin, le roman nous propose une subdivision encore plus fine : du graphème, nous passons aux traits graphiques : par exemple, le creux du U dont on extrait une valeur iconique de dépression géologique, elle-même métaphore de la neurasthénie. La valeur iconique de la lettre, narcotisée dans l'usage courant, est ici activée par sa transformation en sous-unité en relation intégrative dans la lettre (comme tout).

Il peut arriver un moment où la dissociation analytique sera perçue comme effectuée de façon illicite sur une unité insécable. C'est-à-dire qu'on aura voulu générer des relations intégratives à partir d'une unité qui était déjà, en fait ou en apparence, l'unité minimale du parcours dissociatif. C'est ce qui se produit dans la dissociation JE'/H. de Heutz effectuée à partir d'une unité réputée minimale (du moins pour la poétique traditionnelle), le personnage «biologique» JE. Un lecteur «frileux» pourra ressentir la même chose, confronté au travail lettriste du roman (ou en prenant connaissance de notre analyse lettriste!).

La fragmentation du signifiant linguistique engendre l'ouverture par baisse de redondance, augmentation de l'information, diminution de la densité sémique, en quelque sorte par stratification de la référence (K, c'est Karine et/ou Kathia, etc.). L'ouverture sémantique maximale sera atteinte lorsqu'on s'attaquera à l'intégrité graphique de la lettre en jouant sur les traits graphiques. La limite ultime demeure évidemment le point, contenant potentiellement les traits graphiques de toute lettre.

Dans ce roman, ce qui était le lieu d'une fragmentation analytique nous est donné comme fragmentation excessive. C'est-à-dire que les relations distributionnelles sont dissoutes par la fusion de deux unités de même niveau en une seule, par exemple l'unité K et l'unité «blonde associée» de H. de Heutz sont fusionnées en une unité de même niveau, K' duplice. Mais le malaise persiste parce qu'il y a concurremment l'hypothèse d'une relation intégrative, par exemple entre les sous-unités K1 et K2 et l'unité intégrative K. *Prochain Épisode* confronte deux types d'objets (aux sens actantiel et non actantiel du terme). Les premiers acceptent une partition substantielle sans être affectés, ce sont les objets de la délégation et les sujets de la relation factitive. Le «délégant» conserve l'objet de la délégation qu'il concède au «délégué» (dans le cadre de ce que la sémiotique appelle la communication participative (Courtés, 1991 : 93-94)), par exemple, le pouvoir délégué au Fondé de pouvoir appartient toujours au délégant; le manipulateur (le sujet qui «fait faire»), le «patron», opère, par le geste même de la délégation, une partition du sujet du faire en sujet de la décision (sur la dimension cognitive) et sujet de l'exécution (sur la dimension pragmatique). Il transforme alors l'activité en factivité (Courtés, 1991 : 124-125). Les seconds objets ne peuvent subir un ou plusieurs types de partition, par exemple un personnage «organique» ne peut être scindé. Il semble que *Prochain Épisode* tente d'étendre la propriété des premiers objets aux seconds et en tire un effet esthétique.

L'*ethos* du texte provient donc de l'ambiguïté interprétative, au sens sémiotique : «L'ambiguïté est la propriété des énoncés qui présentent simultanément plusieurs lectures ou interprétations possibles (sans prédominance de l'une sur l'autre)» (Greimas et Courtés, 1979 : 13). L'ambiguïté ne serait que l'une des quatre

relations possibles entre deux éléments hétérogènes. Ainsi dans l'expression «l'homme est un lion», le terme positif peut l'emporter, alors «nous assumons totalement le terme humain et partiellement celui d'animal»; le terme négatif peut aussi dominer (pensons à «mamelle de cristal» que Breton nous invite à prendre au mot pour ne pas y voir «carafe»); enfin les termes peuvent être en équilibre, par exemple dans une société archaïque d'hommes-lions (Greimas et Courtés, 1979 : 198). L'ambiguïté est différente et, me semble-t-il, se surajoute à ces trois possibilités : c'est l'impossibilité de choisir l'une de ces trois modalités, aucune n'étant prégnante.

La conséquence ultime de la sur-fragmentation de la modernité, c'est la possibilité d'indifférenciation, c'est-à-dire l'impossibilité même de voir deux unités qui ont effectivement été discriminées par le destinateur du message : le destinataire ne verra que l'itération d'une même unité. J'extrapole ici à partir de propositions de Nicolas Ruwet (1972). Le découpage d'un continuum donné tel qu'il est effectué par un système de signes doit respecter certaines règles pour éviter l'ambiguïté. Ces règles, dont celles touchant la notion de marge de sécurité et de variante facultative, ont été définies par le modèle phonologique de Troubetzkoï. Certaines pratiques modernes violent ces règles pour en tirer un effet esthétique. Ainsi la musique et la peinture micro-tonales fragmentent-elles le domaine d'un signe en plusieurs micro-domaines : le domaine de S1 (un demi-ton par exemple) est subdivisé en S1′ + S2 + Sn (deux quarts de ton, par exemple). Il est aisé de comprendre comment la sur-fragmentation mène à l'indifférenciation : un signe discriminé par l'émetteur pourrait n'être perçu par le récepteur que comme une variante facultative (comme lorsqu'un locuteur français entend un [r] uvulaire et un [r] lingual).

Prochain Épisode, qui se donne dans son nom propre même comme fragment, utilise structurellement cette indécision interprétative : une entité anthropomorphique se déploie en plusieurs entités, la marge de sécurité étant insuffisante, constamment rognée par un texte sabordant ses propres assertions, le lecteur se demande s'il y a deux signes ou un seul. Un JE redoublé ou un JE et un H. de Heutz? En peu de mots : le signe est-il surnuméraire en regard du référent ou l'inverse ou ni l'un ni l'autre?

Car le signe peut être le lieu d'une dé-fragmentation, d'une stratification de référents[8]. Paradoxalement, en fragmentant le signifiant, c'est justement ce que *Prochain Épisode* obtient. Ainsi, le cryptogramme CINBEUPERFLEUDIARUNCOBESCUBEREBESCUAZURANOCTIVAGUS (qui ne voit le «UBER» de H.Hubert?) (p. 21) est un procédé rhétorique générant l'ouverture : chaque lettre acquiert une densité formidable puisqu'elle est le résidu d'une condensation du roman. En quelque sorte les lettres juxtaposées sont indices de mots ou de parties de mots. Le cryptogramme est une sorte d'étoile naine du roman, implosée par soustraction de lettres signifiantes : comme K est le résidu, ou le dénominateur commun des noms commençant par cette lettre (ou ce phonème), les cinq premières lettres du cryptogramme (CINBE) renvoient au cinéma Benjamin Constant dont on parle peu avant et les quatre dernières (AGUS), à Ferragus, tous deux noms propres; chaque groupement de lettres extrait de ce «borborygme» renvoie à tous les mots contenant cette suite de lettres. En outre, on peut concevoir une autre ouverture, si l'on veut verticale, où chaque lettre d'un groupement quelconque est partie d'un acronyme à construire. Les acronymes pullulent dans le roman. D'ailleurs l'opposition JE, déictique, et H. de Heutz, sans ancrage précis, est en parallèle à celle FLQ/RCMP, on pourra dire alors que cette histoire d'alphaphilie entre JE-H. de Heutz et K se double d'une terrible alphamachie.

L'effet esthétique du cryptogramme, comme du roman dont il est micro-représentation, jaillit de la faille paradoxale entre unité du signifiant et pluralité de sa référence. C'est la tragédie générée par le choc de l'idéal mono-référentiel d'un signe pour chaque chose avec la réalité brute d'une poly-référentialité (voire d'une pan-référentialité) induite par l'arbitraire du signe : «Pour t'écrire je m'adresse à tout le monde» (p. 70). L'utilisation qui est faite du nom propre dans le roman vise à le soustraire de l'usure propre au nom commun. En étant proféré le nom propre devient commun : «Ne pas invoquer ton nom, mon amour, ne pas le dire tout haut, ne pas l'écrire sur papier» (p. 15). J'explique par la même préoccupation la volonté manifeste du scripteur de s'éloigner du fond commun lexical, en allant jusqu'au néologisme : qu'est-ce que le néologisme? C'est un mot, vierge, sur-fragmentant le référent (puisque le sens du néologisme était auparavant réparti dans les autres mots fragmentant un référent donné).

Prochain Épisode étend la reproductibilité mécanique du livre aux segments linguistiques, aux gestes et aux personnages mêmes. Tout se passe comme si, renonçant très vite à «faire original», le narrateur érigeait en principe poétique productif la multiple copie d'une seule et même structure ou unité; ménageant malgré tout un bagage différentiel entre les occurrences pour paraître satisfaire aux impératifs de la «création». Comme s'il cherchait la plus-value minimum pour établir la distinction entre deux signes, démarche fondamentale, me semble-t-il, de la modernité. Ou comme s'il illustrait un propos métalinguistique sur un trouble du langage : «Je deviens bègue dans ce lit du Lord Simcœ» (p. 154). À moins qu'il s'agisse d'une représentation du «désaccord» des instances psychiques : l'obsédante chanson «Desafinado», comme transcodage espagnol, veut dire *désaccordé*. L'accord (constitué minimalement de trois notes) est la transposition musicale du credo chrétien de la trinité et la micro-représentation de la «noire trinité» de H. de Heutz. Qu'est-ce que désaccorder? C'est fragmenter le tout et doter une unité (ou plus) d'un traitement hétérogène. Ainsi le désaccor(ps)d génère la triple identité de H. de Heutz, qui est lui-même projection du

JE, lui-même «ombre métempsychée» de l'auteur. Voilà les «accords de Desafinado» (p. 151 et 155), générant des êtres, comme des commodes, «à double corps».

Prochain Épisode serait donc bel et bien un roman-poème, en ce qu'il manifeste la caractéristique sémiotique de la poésie. Il projette le principe d'équivalence de l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique, générant identité là où l'on croyait voir altérité...

Le roman s'interroge sur le statut du mot proféré en regard de l'action pure, sur l'agir de l'agent (secret ou non) : «j'ai pris le premier livre qui m'est tombé sous la main, Notre Agent à la Havane de Greene, que j'ai payé sur le champ, pressé déjà de me trouver dehors et de *passer à l'action* [je souligne]» (p. 113). Le titre du roman de Greene confirme qu'il y a dans le texte un travail sur la catégorie action/inaction corrélée à celle d'agir/écrire (voire à celle de meurtre/suicide). Le texte fuit la narration de la fusillade entre JE et H. de Heutz (la séquence de la page 149 se poursuit en page 165), tout comme il faudra attendre à la toute fin pour connaître les circonstances de l'emprisonnement de JE. Cette fuite, syllepse aqueuse, montre assez l'équivalence que veut établir le texte entre l'écriture et l'action. Car JE reportera sans cesse l'accomplissement de la mission : à la procrastination narrative, il joint un flânage, ses détours au restaurant et aux boutiques, qui tue le temps, et donc H. de Heutz : «j'avais une heure à tuer» (p. 161). La recherche d'un effet pragmatique du langage va de pair avec la focalisation sur la lettre, matériau concret, sensuel. La transitivisation externe du suicide est le résultat d'une démarche analytique couplée à une figurativisation rendant concrète cette structure abstraite. Elle montre que la recherche de concrétude matérielle à l'origine de la démarche lettriste est également distillée dans l'ensemble du roman.

L'écrit est donc action. Comme si le narrateur voulait conjurer la faible valence pragmatique du langage en regard de l'action, du texte révolutionnaire en regard du geste révolutionnaire. Car au delà de son aspect illocutoire, le langage est faire. Dans ce roman, le mot tue tout autant que le Mauser : «Cette phrase inaugurale de l'Histoire des Treize me tue» (p. 13). Nous retrouvons en quelque sorte ici l'anti *fiat lux* , non pas une parole qui crée, mais le mot qui tue. Lorsque H. de Heutz, jouant jusqu'au bout la parade du suicidaire, dit «Tuez-moi! (p. 86)», il ne fait que proférer l'anagramme de son nom: «Tuez H. de H». Ici aussi, le suicide-homicide passe par le nom propre, tout comme dans «s'ophéliser dans le Rhône». H. de Heutz raconte aussi dans cette séquence son projet de «suicide dans la Meuse» (p. 104). L'hésitation entre la vie et le suicide est mise en abyme dans l'hésitation entre la mort par l'eau ou le feu. La mort par le mot ou le geste. Écrire, c'est abolir l'auteur, mais en même temps cette mort est durative, semble dire le narrateur lorsqu'il parle de «mettre un terme à sa noyade écrite». S'écrire, c'est se tuer. C'est pourquoi, comme le suicide, le roman ne peut être achevé. Ce n'est que dans le hors-texte complétif du roman que, tels des projectiles meurtriers, «les mots siffleront au-dessus de nos têtes» (p. 173) et que le narrateur trouvera «peut-être le temps de mettre un point final à ce livre et de tuer H. de Heutz une fois pour toutes» (p. 173). Trouver le temps pour tuer H. de Heutz : tuer le temps. Le geste du point final et du meurtre ne sont pas que concomitants, ils sont unis dans une relation causale. Le H suivi d'un point équivaut alors à «Tuez H» contenu dans de *Heutz. H.* et *Heutz*, meurtre en miroir. Le mot tue le mot : logocide.

Voilà pourquoi JE n'écrit pas au complet le nom de K. L'écrit tue. K est le mot qui tue. Voilà pourquoi JE se livre à une orgie de noms propres. L'écrit tue. Paradoxe entre la logorrhée nominale du texte et les noms sacrés tus. Si le JE se disait clairement comme nom propre, il mourrait. Il s'agit du nom propre ultime tel que le souhaite la poétique de *Prochain Épisode* : signe tellement proche de la chose qu'il en retire la nécessité, en en devenant le double parfait. En fait, le nom réifie l'être. Papineau est tué par Papineauville, Simon Goulard par la place Simon-Goulard («Simon Goulard lui-même a le temps de ressusciter» (p. 127)). Si H. de Heutz ne meurt pas, c'est que le nom n'est pas synchrone en regard de son être, le nom ne réussit pas à le fixer assez longtemps dans sa mire : «Seulement pendant qu'on en parle, von Ryndt a peut-être une fois de plus changé de nom...» (p. 41). Le titre de l'œuvre montre l'angoisse de la dénomination : le roman est nommé par métalangage littéraire, baptisé d'un générique, comme sont innommés les divers épisodes internes : «j'ignore les titres des différents chapitres de mon roman» (p. 96). Ce roman innommé est le fait d'un auteur textuellement nommé mais codé. Le JE anonyme est paradoxalement Hubert Aquin, tout comme l'ex-libris de H. de Heutz est paradoxalement pan-référentiel.

S'écrire, c'est se tuer dans une mort à répétition (tout comme ce paragraphe est répétitif). C'est pourquoi, comme le suicide, le roman ne peut être achevé. Ce n'est que dans le hors-texte complétif du roman que, tels des projectiles meurtriers, «les mots siffleront au-dessus de nos têtes» (p. 173) et que le narrateur trouvera «peut-être le temps de mettre un point final à ce livre et de tuer H. de Heutz une fois pour toutes» (p. 173). Trouver le temps pour tuer H. de Heutz : tuer le temps. Le geste du point final et du meurtre ne sont pas que concomitants, ils sont unis dans une relation causale. Le H suivi d'un point équivaut alors à «Tuez H» contenu dans *Heutz. H.* et *Heutz* , meurtre en miroir. Le mot tue le mot : logocide.

Le roman commence par un nom propre, se termine par un point. Commence par l'affirmation d'une individualité, se termine par l'indifférenciation, le début de toute lettre et la fin de toute chose : «Et quelques lignes plus bas, j'inscrirai en lettres majuscules le mot : FIN.» (p. 174). Au présent de l'incipit répond un programmatique et incertain futur. C'est donc une fin qui n'en est pas

une, à double fond. Ce n'est pas la fin de l'action. Mais en même temps, cette fin est la fin du texte. Le point ne contient pas cette fin, n'est pas au delà de cette fin, il est cette fin : «Je rêve d'apposer un point final à ma noyade» (p. 36). La dissociation analytique atteint son terme, passant du signe mono-référentiel à une infrastructure contenant tout signifiant, et donc pan-référentielle.

Post-scriptum : Et ici, le JE d'énonciation première, Louis Hébert (qui vous dit que je suis bien tel?), aura fait tout au plus semblant de finir, parce que *Prochain Épisode* est en *non finito*... Il n'a point de point

---

1. Justement, l'euphémisme sexuel caractérise le roman, ainsi: k : q :: «rivage membrané» : vagin, par exemple (j'utilise la notation conventionnelle pour l'homologation : A : B :: C : D (A est à B ce que C est à D).
2. Dans *Phèdre*, à l'opposé, nous avons une psychologisation des deux instances en une seule : Hippolyte et Thésée n'ont que l'instance destructrice des monstres, les monstres qu'ils affrontent (dont Phèdre, qui se décrit comme telle) sont externes; tandis que Phèdre (et Oenone) intériorise ces deux instances (syncrétisme actantiel): par le suicide elle est à la fois destructrice du monstre et monstre elle-même. L'intériorisation d'instances externes fait moins violence à la *mimesis* que l'extériorisation d'instances internes, comme on le trouve dans *Prochain Épisode*. C'est d'ailleurs l'un des marqueurs de modernité de l'œuvre.
3. Son suicide sera maquillé en accident, comme la tentative de suicide de JE l'est en tentative de meurtre. Dans le roman d'espionnage (et policier surtout) le meurtre se fait passer pour suicide ou accident, les deux dans *Neige noire* (Aquin, 1978).
4. Une étudiante de l'Université du Québec à Rimouski, Mme Nicole Otis, a effectué les recherches sur le wolof, et sur l'allemand en ce qui touche la signification de Heute.
5. K cumule ainsi les pointes du triangle vierge — mère — putain linguistiquement représenté dans le *Notre-Dame*, le *comment vont les enfants?* (demandé par H. de Heutz) et le *Kaputt*.
6. On peut aussi voir une étude sémiotique du rapport entre le signe et la chose. Le nom propre étant le signe le plus proche de la chose. Le signe comme délégation du référent, fondé de pouvoir : Référent : signe :: Dieu : Jésus :: Aquin : acteurs (narrateur et personnages) :: narrateur (hétérodiégétique) : personnages :: Gaudy : H. de Heutz, etc.
7. Le Groupe Mu (1986) a proposé, pour classer certains genres poétiques, une grille à quatre variables groupées en deux catégories: contenu/expression; unité lexématique/unité infra-lexématique. Les poèmes traditionnels et spatialistes jouent sur le contenu avec comme unité de base le lexème; la poésie concrète a pour champ principal le niveau de l'expression avec comme unité le lexème; finalement, la poésie lettriste travaille sur le plan de l'expression avec des unités de base qui sont plus réduites, les graphèmes et traits graphiques distinctifs. Je diverge d'opinion quant à la poésie traditionnelle : les aspects de l'expression et du contenu du mot ne sont pas négligeables, mais ils sont subordonnés à leur inclusion dans une syntaxe propositiv.
8. On pourrait parler de *1984*, de G. Orwell où le parti de l'Angsoc prône un continuum découpé par une langue comportant un nombre de plus en plus restreint de signes, le novlangue. Il s'agit d'une stratification de la référence par réduction du lexique.

Références bibliographiques

AQUIN, H. [1965] : *Prochain Épisode*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 174 p.;
[1971] : «De retour le 11 avril», *Point de fuite*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 161 p.;
1978] : *Neige Noire*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 264 p.

CHEVALIER, J. et A. GHEERBRANT [1982] : *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont-Jupiter, 1060 p.

COURTÉS, J. [1991] : *Analyse sémiotique du discours : de l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, 1991, 302 p.

GREENBERG, C. [1974] : «La peinture moderniste», *Peinture, cahiers théoriques*, n° 8-9, 33-39.

GREIMAS, A.J. et J. COURTÉS [1979] : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette Université, 423 p.

GROUPE MU [1986] : «Avant-gardes et rhétoriques», *Les Avant-gardes littéraires au XXe siècle*, Budapest, Akadémiai Kiado, 881-940.

RUWET, N. [1972] : «Contradictions du langage sériel», *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 23-40.

SCARPETTA, G. [1985] : *L'Impureté*, Paris, Grasset, 389 p.

LE DISCOURS EN DESIGN : UN SCHÉMA EN TROIS TEMPS

De la perception à l'action, en passant par l'interprète

CÉLYNE POISSON

L'intention première de cet article est de rendre compte des possibles correspondances entre le schéma du discours sémiotique de Charles Morris et le discours en design qui sont, tous deux, issus de modèles à trois pôles : syntaxique/sémantique/pragmatique d'un côté, science/art/technologie de l'autre. Ensuite, nous tentons de réintégrer une composante intentionnelle au discours béhavioriste de Morris, ceci par le biais des théories de Searle qui reconnaît dans la perception et l'action les deux formes fondamentales de l'intentionnalité. Enfin, cherchant à construire un pont entre discours théorique et discours pratique, nous voulons mettre à jour la reconnaissance des trois niveaux de préoccupations scientifiques, artistiques et technologiques, à travers une ébauche d'analyse de trois objets-chaises conçus au *New Bauhaus* dans les années 40-50.

The first objective of this article is to explain the possible relationship between Charles Morris' semiotic discourse and the theory of discourse in design, both of which are based on a tri–polar model : syntaxic/semantic/pragmatic *versus* art/science/technology. It then attempts to reintegrate an intentional component within the essentially behaviorist discourse of Morris, through reference to Searle's theories which recognize perception and action as two fundamental forms of intention. Finally, in an attempt to bridge the theoretical and practical discourse on design, these three levels of artistic, scientific and technological reflection are demonstrated through an analysis of three chair objects designed by *New Bauhaus* in the forties and fifties.

> *La civilisation humaine dépend des signes et des systèmes de signes; l'intelligence humaine est inséparable du fonctionnement des signes.*
>
> (Morris, 1938)

QUELQUES PRÉCISIONS

Notre parcours pourrait se résumer en trois temps : du design à la sémiotique, de la sémiotique à la pragmatique, de la pragmatique à Charles Morris. Parcours linéaire? nous ne le croyons pas. Nous avons plutôt l'impression de «tourner en rond» tout en suivant une diagonale ascendante; une image se fixe, celle de la tour de Tatline. Notre trajet s'accomplit telle une spirale étourdissante, nous faisant croire à une complète emprise de la dynamique sémiotique, au mouvement circulaire des interprétants de Peirce. Aucun inconfort, nous sentons plutôt l'émergence d'une force d'attraction incontournable qui nous transporte et semble attirer tous les éléments nécessaires à la construction d'un système constitué de petites planètes, en trois dimensions. Étrangement tout converge en un lieu, en un moment, celui où Morris, le premier à introduire la pragmatique au sein de la théorie du langage, se trouve intégré au corps professoral d'une école de design, le *New Bauhaus* à Chicago.

Le projet sémiotique de Morris, contenu dans les fameux et encore trop peu explorés *Writings on the Theory of Signs* (1938), origine d'abord des liens entretenus avec l'empirisme scientifique selon lequel la connaissance tout entière dérive de l'expérience, observable et mesurable, s'opposant ainsi au rationalisme et à la théorie des «idées innées». On parlera d'ailleurs d'une sémiotique béhavioriste qui s'intéresse aux effets ou aux comportements «extérieurs» émergeant de la relation aux signes, mais qui évacue toute forme de psychologisme introspectif.

Notre propre projet est plus intimement lié à la construction d'une sémiotique du design. Nous avons déjà exploré les chemins qui mènent de la théorie sémiotique à la pratique créative, en considérant la lecture sémiotique comme premier moment générateur d'un processus de création de sens à travers la création d'objet (voir Poisson et Landry, 1992). La sémiotique de Morris nous avait alors servi de schéma intégrateur des différents paramètres de l'intervention en design, positionnant les dimensions syntaxique, sémantique et pragmatique sur un modèle tripolaire de l'objet, forme/message/individu.

Le but ultime que nous poursuivons est en fait de comprendre comment une expérience perceptive des «états du monde» peut conduire un agent percepteur à intervenir sur ces états du monde. Par intervention, on entend d'abord intervention intentionnelle de perception et de recréation de sens, puis action intentionnelle qui sous-tend l'usage et/ou la création d'un signe matéria-

lisé à travers un artefact. L'idée d'intervention active est fondamentale dans la discipline du design; elle définit en propre la nature même de sa naissance et de son existence. L'acte de design suppose intrinsèquement une intervention directe sur le monde des objets pour en concevoir de nouveaux. Une définition «traditionnelle» de la discipline reconnaît que l'apprentissage comporte trois volets : un volet artistique et un volet technique dont on tentait déjà de faire la synthèse au *Bauhaus* allemand (1919), et un volet scientifique qui s'ajoute au programme du *New Bauhaus* américain (1937). Des simililarités avec la pensée sémiotique de Morris émergent de toute évidence.

Dans un premier temps, nous dégagerons quelques pistes qui permettront de reconnaître les origines et les fondements théoriques de la discipline du design, en essayant de rendre compte des similarités entre la définition de la discipline et le projet unificateur de Morris dans *Fondations of the Theory of Signs* et surtout dans «Science, Art and Technology». Cette mise en relation rendra possible, dans un second temps, la description des trois formes fondamentales de discours de Morris et la reconnaissance des trois grandes dimensions de la sémiotique : syntaxique, sémantique et pragmatique. Nous verrons ensuite comment la pragmatique béhaviorale de Morris étudie les aspects biotiques du comportement dans leur seul état d'externalité, c'est-à-dire pour ce qui est observable et vérifiable scientifiquement, ou encore pour la réaction générée par la relation au signe, évacuant pour ainsi dire une composante mentaliste essentielle. En réintégrant le contenu intentionnel (au sens de Searle) de cette médiation, il importe de considérer les deux formes fondamentales de l'intentionnalité[1] : l'action et la perception. Nous cherchons ici à savoir comment cette typologie des états mentaux intentionnels peut permettre d'en apprendre davantage sur les trois formes de discours scientifique, artistique et technologique. Enfin, nous tenterons de représenter ces trois formes de discours à travers les exemples de trois chaises conçues au *New Bauhaus*. Sans être exclusivement le lieu de chacun des discours, elles montrent la dominance de certains éléments les qualifiant, et sont le lieu d'un développement sur la composante intentionnelle de l'intervention en design.

LE DISCOURS DU DESIGN
Une discipline à la recherche de synthèses

La rédaction de «Science, Art and Technology» coïncide exactement avec le moment où Morris s'est vu confier par Laszlo Moholy-Nagy, directeur du *New Bahaus*, la coordination d'ensemble du volet scientifique du programme. L'intégration de cours «scientifiques» constituait la principale nouveauté du programme du *New Bauhaus* par rapport à celui du *Bauhaus* allemand des années 20. Pour faire évoluer le modèle binaire art/technologie de Gropius, Moholy-Nagy proposait le modèle ternaire science/art/technologie (formulation reprise dans le titre de l'article de Morris).

Une même intention initiale et fondamentale unissait les projets respectifs de Morris et de Moholy-Nagy : l'idéalisation de grandes synthèses, c'est-à-dire la rencontre de disciplines traditionnellement séparées. L'unification des sciences chez Morris (celui-ci participant à la rédaction de l'*International Encyclopedia of Unified Science*) consistait en une réduction des sciences de l'esprit aux sciences de la nature, signe de son adhésion au béhaviorisme de Georges Mead dont il avait reçu les enseignements[2]. Cette prise de position suppose le rejet d'une certaine forme de mentalisme; les concepts d'idée, de conscience, de pensée ne seraient pas pertinents pour le développement d'une «science» sémiotique car non vérifiables par des observations (Morris, 1971, p. 165).

Nous cherchons à rendre compte du contexte particulier dans lequel s'est développée l'idée d'unification chez Morris au sein de la philosophie pédagogique du *New Bauhaus*. En proposant le modèle tripolaire science/art/technologie comme fondement théorique de la discipline du design, Moholy-Nagy aspirait à une même synthèse que Morris, à la différence que celle-ci s'effectuerait par le biais d'intentions d'ordre artistique plutôt que scientifique. On reconnaît là un seul projet, réalisé par différents moyens : unification des disciplines par l'art ou par l'étude du langage des sciences, par l'expression de l'émotion ou par le contrôle de la raison. Ce qui allait constituer le fondement pédagogique et théorique du design industriel était alors intégré à travers la triade science/art/technologie. Dans l'esprit même de Moholy-Nagy, la science et l'art sont deux activités différentes et complémentaires de l'esprit qui permettent une perception globale du monde. Alors que la science procède du raisonnement et d'une démarche analytique, fractionnant les phénomènes en parties simples pour les percevoir avec plus de profondeur, l'art permet à l'inverse d'effectuer par l'intuition la synthèse d'une réalité phénoménale fractionnée. La technologie, elle, représente le médium par lequel se réalise le projet résultant de ce processus d'analyse-synthèse (Findeli,1989, p. 283).

Moholy-Nagy cherchait à valoriser une nouvelle sensibilité en design qui pourrait mener à élargir la méthode dite «fonctionnaliste» du *Bauhaus*, afin d'englober non seulement les besoins matériels et physiques, mais également les besoins psychiques et spirituels des usagers. La méthode pédagogique proposée par le *New Bauhaus* à Chicago s'était donné le mandat d'encourager chez l'étudiant le développement :

- de l'observation, de la pénétration, de la pensée abstraite, de l'analyse, lieu du premier volet scientifique,
- de la sensibilité, de l'intuition, du jugement, de l'attention, du discernement, lieu du second volet artistique,
- de l'organisation, de la volonté, du sens des responsabilités, de l'habileté, de la minutie, de la contention, de la persévérance, lieu du troisième volet technique (Findeli, 1989, p. 283-284).

Le lien de cette tripartition issue du programme pédagogique avec les trois formes fondamentales de discours chez Morris rend compte d'une piste intéressante à explorer. L'article «Science, Art and Technology», dans ses intentions, pose les jalons d'une sémiotique qui rejoint de près les fondements de la discipline du design.

«SCIENCE, ART AND TECHNOLOGY»
Les trois formes fondamentales de discours

Cette brève description des fondements de la discipline du design fait la lumière sur la pertinence des écrits de Morris pour le développement d'une sémiotique du design, à la fois inspirée des concepts fondamentaux et de la philosophie pragmatique de Morris et adaptée à notre sensibilité théorique contemporaine. La pensée de Morris est contenue dans ses *Writings on the Theory of Signs*[3], mais à cause des rapprochements évidents avec la pédagogie du *New Bauhaus*, nous utiliserons comme matériau d'analyse l'article de 1939 «Science, Art and Technology», qui, publié sept ans avant *Signs, Language and Behavior,* anticipe le développement de sa pensée sur les modes de significations et les différents usages des signes. Dans cet article, il limitait les formes de discours à trois, les discours scientifique, artistique[4] (ou poétique) et technologique. Ces trois formes fondamentales de discours caractériseraient tous les types d'interventions humaines.

Morris fait dès le début de son exposé (1939a) une différence marquante entre les formes de discours primaires et secondaires. Dans une analogie avec la théorie des couleurs, il pose que les discours fondamentaux sont irréductibles, comme les couleurs primaires et que les formes de discours secondaires en sont les dérivés. Des seize formes de discours développées plus tard dans *Signs, Language and Behavior*, qui montre autant de combinaisons possibles entre les quatre usages des signes (Morris, 1971, p. 304-309) et les quatre modes de signification (Morris, 1971, p. 235-292), Morris se limitait ici à trois seulement; le théorie des discours est en fait un développement particulier de la théorie générale des signes et ces trois formes de discours iront correspondre aux trois dimensions de la sémiotique.

Ainsi, le discours scientifique met l'accent sur la relation des signes aux objets dénotés, lieu de la dimension sémantique, le discours artistique insiste sur la structure même du signe, lieu de la dimension syntaxique, et le discours technologique, plus près de la dimension pragmatique, se préoccupe de la relation des signes aux usagers. Ces correspondances apparaissent dans l'article sous forme de note en bas de page, sans plus de développement; nous constatons qu'elles constituent un filon prometteur encore inexploité. De même, ces correspondances restent étonnantes : on a souvent, au contraire, présenté la science comme une syntaxe et non comme une sémantique, tandis que le discours de l'art est donné comme «producteur de sens» plus que de relations logiques. Morris propose d'abord un rapprochement entre production de sens et discours scientifique et, ensuite, un lien entre syntaxe et discours artistique. En cela, il réarticule le système en faisant migrer le regard scientifique vers le sens et le regard poétique vers l'objet en soi. Son intuition demeure intéressante, tout en étant audacieuse, en ce qu'elle suggère une appréhension «sensible» de l'objet mais une analyse rationnelle du sens. Pour mieux la comprendre, il faut peut-être situer la problématique dans son époque , celle d'un idéal de synthèse entre art et science qui, de façon extensive, suggère un recoupement du syntaxique et du sémantique et une synthèse entre signifiant et signifié, entre la forme et la fonction de l'objet (principe de la forme fonctionnelle, c'est-à-dire quand «la forme suit la fonction»).

De façon synthétique, sous forme de tableau, nous présentons les définitions respectives des trois formes fondamentales de discours, telles que formulées par Morris, mises en parallèle avec les dimensions de sa sémiotique et les trois volets de la pédagogie du *New Bauhaus*. Ces trois formes de discours n'agissent pas en réalité de manière indépendante, mais par interrelations. Le discours esthétique, par exemple, peut intégrer selon ses propres buts les éléments d'un discours scientifique faisant référence aux objets du monde naturel de façon quasi descriptive — et encore, il fait affaire avec des matériaux et des outils — et peut aussi supposer des types de comportements particuliers tels que le suggère le discours technologique. Le discours est alors artistique par dominance plus que par exclusivité. (Voir le *tableau 1* à la page suivante.)

La théorie de Morris, telle que présentée dans cet article, devient une théorie des discours et des effets que ces discours ont ou peuvent avoir sur de potentiels interprètes. Le béhaviorisme dont il se réclame traite les signes en lien étroit avec l'acte qu'ils engendrent; ces effets sont selon Morris les seuls vérifiables empiriquement et constituent donc les seules données qualifiées de scientifiques. Le processus de médiation ainsi établi est un processus de conditionnement : l'organisme est disposé à réagir d'une certaine façon à cause d'un signe.

À l'intérieur de ce système générant le sens, Morris identifie trois modes de signification : un premier où les «désignateurs» signifient à l'organisme les caractéristiques de ce qu'il peut ou pourrait rencontrer; un second où les «évaluateurs» attribuent un statut préférentiel à une chose et disposent l'organisme à favoriser ou à défavoriser cet objet plutôt qu'un autre; et enfin un troisième où les «prescripteurs» commandent à l'organisme une séquence-de-réponses spécifique à un objet ou à une situation, l'exécution requise correspondant à un besoin.

Morris ne peut accepter l'idée que des types de médiation autres que le conditionnement puissent s'établir entre l'individu et un état de choses. Il ne pourrait évidemment pas accepter, croyons-nous, que la nature de ce conditionnement, c'est-à-dire cette disposition de

Tableau 1 : LES TROIS FORMES DE DISCOURS, LA SÉMIOTIQUE DE MORRIS ET LA PÉDAGOGIE DU *NEW BAUHAUS*

formes de discours	**discours scientifique**	**discours artistique**	**discours technologique**
but particulier	formuler des énoncés descriptifs et prédictifs exacts sur les états spatio-temporels, énoncés qui doivent être validés par observations empiriques	présenter des valeurs (le discours artistique est un langage des valeurs mais pas un langage «sur» les valeurs, et il permet la sélection d'un objet pour mener à un certain comportement)	prescrire des attitudes et des comportements particuliers pour satisfaire certains besoins (il est le lieu du devoir et du falloir faire – de la morale)
lien avec les dimensions de la sémiotique	sémantique relations des signes aux objets auxquels ils sont applicables	syntaxique façons qu'a le signe de se structurer, relations des signes entre eux	pragmatique relations des signes sur les interprètes, effets sur ceux-ci et usages qu'ils en font
lien avec la pédagogie du New Bauhaus	développer l'observation, la pénétration, la pensée abstraite, l'analyse	développer la sensibilité, l'intuition, le jugement, l'attention, le discernement	développer l'organisation, la volonté, le sens des responsabilités, l'habileté, la minutie, la contention, la persévérance

l'organisme à agir de telle façon en présence d'un signe, puisse entretenir des liens avec la nature d'une médiation perceptuelle introspective. Ce moment de perception préalable et l'état mental particulier de l'organisme humain[5] pourraient permettre de rendre compte des réactions des interprètes aux signes, de façon plus globale. Morris oublie qu'un individu ne réagit pas simplement à un objet perçu comme signe, par pré-disposition acquise, par habitude et par apprentissage, mais qu'il y réagit également par désir, conviction ou croyance... Précisons que Morris n'ose pas nier l'existence de ces états mentaux introspectifs, de ces «expériences intimes», mais considère qu'il est nécessaire de nier l'importance fondamentale de telles expériences et qu'il faut refuser d'admettre que l'existence de ces expériences rende impossible ou même incomplète l'étude de la *sémiosis* (Morris, 1971, p. 12).

Nous croyons par ailleurs que les effets ou comportements conséquents d'un individu par rapport à un signe puissent être observables empiriquement et avoir à leur source à la fois des états de choses, données vérifiables, et des états mentaux vécus ou «expériencés» par l'individu, qu'il ne suffit pas de qualifier de non vérifiables ou non scientifiques pour en diminuer l'importance. Les réactions de l'organisme ne seraient pas les seuls déterminants de la signification; la médiation agent-états du monde implique la reconnaissance du vécu d'une expérience perceptuelle globale. Pour cela, nous en viendrons à situer les trois formes de discours de Morris dans un modèle du processus global intégrant un moment perceptuel et un moment énonciatif (réactionnel); ces deux moments seront perçus dans leur état introspectif à travers leurs composantes intentionnelles. Cette mise en relation des discours aux intentions sous-jacentes exige d'abord un développement des trois formes de discours que nous avons décrites comme les trois modes de signification reconnus selon la forme de médiation béhavioriste (Morris, 1971, p. 360-410) :

- le discours scientifique est à forte tendance désignatif, c'est-à-dire qu'il met à la disposition de l'individu les caractéristiques propres à un objet ou à un environnement donné; il cherche à en présenter la meilleure et la plus exacte description;
- le discours artistique est à forte tendance évaluatif, c'est-à-dire qu'il se présente comme véhicule de valeurs permettant à l'individu de faire des choix, d'en évaluer la pertinence selon ses besoins;
- le discours technologique est à forte tendance prescriptif, c'est-à-dire qu'il impose une formulation de ce qu'il faut faire ou ne pas faire dans le but de satisfaire tel besoin; il suggère également les outils, la «manière» d'atteindre ces buts.

Si, comme nous l'avons déjà fait remarquer, la discipline du design est perçue comme une synthèse à trois volets (scientifique, artistique et technologique), le langage des objets du design serait généré par la conjonction, dans des proportions diverses, des trois types de discours (scientifique, artistique et technologique) et aurait, selon les cas, tendance à signifier certaines caractéristiques descriptives d'un objet, à proposer des valeurs à travers cet objet ou à chercher à prescrire des comportements d'usage par rapport à ce même objet. Nous verrons un peu plus loin comment concrètement, par l'exemple de trois objets-chaises, nous pourrions représenter ces formes de discours. En bout de ligne, la médiation au monde, telle que supposée par Morris, propose comme source de signification une réaction qui ne peut cependant se faire qu'en supposant un état mental intermédiaire où l'individu-récepteur du discours et émetteur d'une quelconque réaction intègre la conscience «d'être au monde» et de vivre une expérience de l'ordre de la perception et de l'action.

DE L'EFFET À L'INTENTIONNALITÉ DES ÉTATS MENTAUX; LA PERCEPTION ET L'ACTION

Les lacunes que l'on peut dès lors reconnaître ne doivent pas nous faire sous-estimer le modèle de Morris; il est remarquable autant par sa cohérence que par ses aspects innovateurs. Morris aura été le premier à introduire la pragmatique à l'intérieur de la théorie du langage (Latraverse, 1987, p. 19). Les développements de la psychologie béhaviorale à cette époque font de la pragmatique une voie d'accès privilégiée à une juste compréhension du langage comme forme de comportement humain. Mais la pragmatique béhaviorale étudie les aspects biotiques du comportement (phénomènes psychologiques, sociaux...) dans leur seul état d'externalité.

Inspiré par une critique virulente de Dewey (1946), Deledalle affirme que la sémiotique de Morris est une perversion, bien qu'il s'en dise l'héritier, de la sémiotique de Peirce. Deledalle (1988) fait remarquer, entre autres, que Morris omet de considérer que l'interprétant, cette disposition à réagir qui peut correspondre à une habitude ou à une règle d'action, est troisième. Parce qu'il est troisième, il présuppose une secondéité — cette conscience «d'être au monde». Et Deledalle reprend lui-même Peirce pour bien montrer que cette conscience

> [...] est elle-même double, elle a deux variétés de savoir : l'action dans laquelle notre modification des autres choses domine sur la réaction qu'elles exercent sur nous, et la perception ou leur effet sur nous est incomparablement plus grand que notre effet sur elles [...].
> (1988, p. C6)

Il y aurait en fait un *continuum* entre perception et action où le point de vue se transporte progressivement de l'objet vers le sujet.

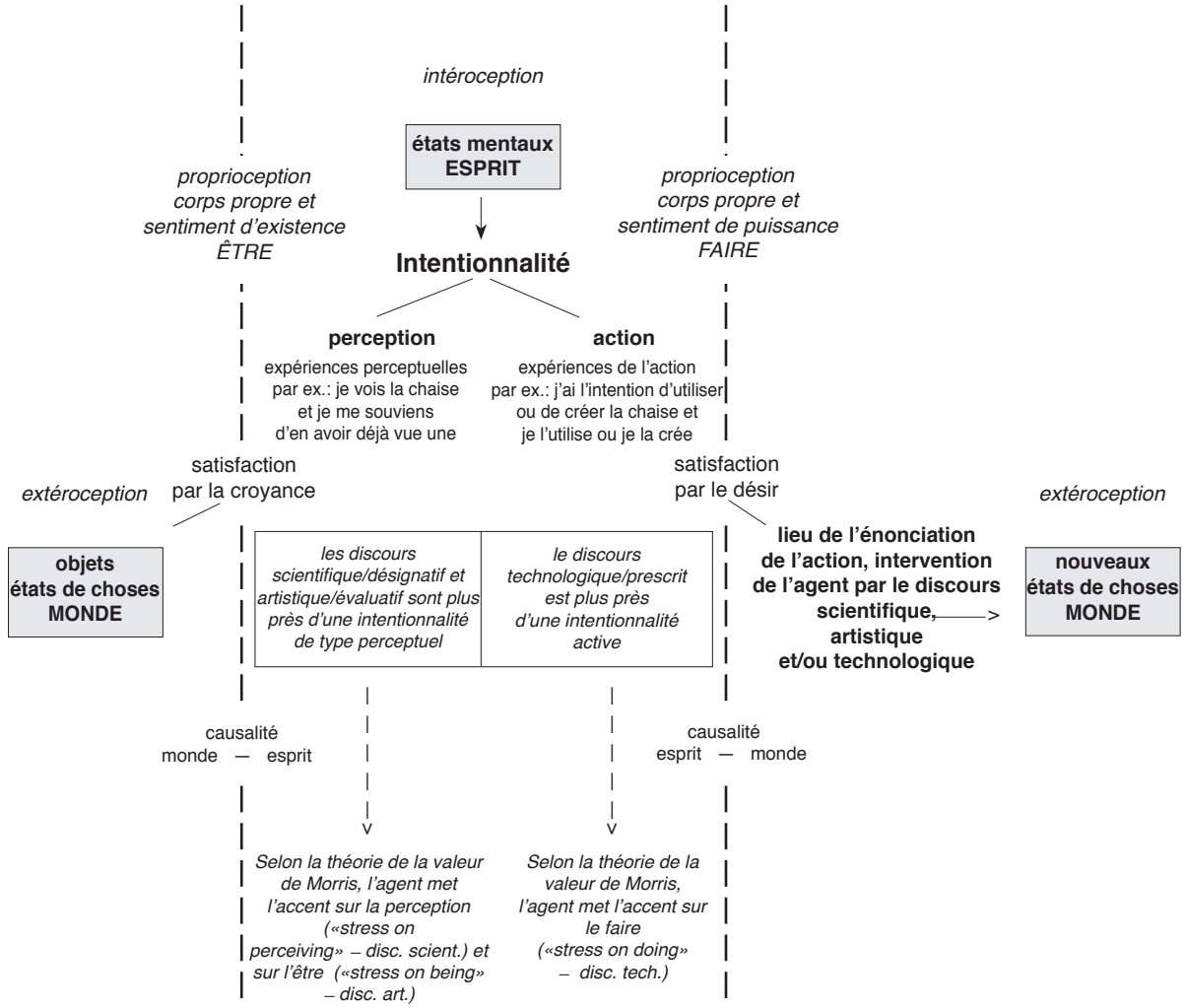
Action et perception, termes essentiels reconnus tous deux comme formes fondamentales de l'intentionnalité (Searle, 1985, p. 55), rendent compte d'une façon globale de cette conscience d'être au monde, de vivre cette relation à l'Autre qui caractérise la secondéité. Notre intérêt sera alors de voir comment la typolologie des discours de Morris, qui d'une façon empirique correspond aux représentations du monde, peut, par extension, nous donner des indices sur la manière dont l'esprit se représente le monde. Ce cheminement parallèle des traits du langage à ceux de l'esprit, Searle l'a suivi de *Sens et expression* (1982), où il analyse les différents actes illocutoires, à *L'Intentionalité* (1985), où il cherche à lever le voile sur les états mentaux sous-jacents à ces actes de langage. Nous reprendrons ici les grandes lignes de sa conception de la structure intentionnelle des états mentaux.

La stratégie est simple mais audacieuse et permettra de vérifier certaines intuitions; réintégrer une composante mentaliste à la théorie des discours de Morris, et peut-être aussi découvrir une forme d'intentionnalité sous-jacente aux trois formes de discours et, par extension, aux discours en design (intégrant par synthèse les discours scientifique, artistique et technologique). L'intentionnalité serait en fait la propriété en vertu de laquelle toutes sortes d'états et d'événements mentaux renvoient à ou portent sur des objets et des états de choses du monde. Elle n'est pas seulement ce qui crée la possibilité du sens, mais également ce qui en limite les formes (Searle, p. 201). Searle rend compte d'une relation au monde de nature intentionnelle et d'un possible isomorphisme entre états mentaux et états du monde. De même, nous croyons qu'il y aurait une correspondance entre expérience perceptive et organisation du discours énonciatif (voir également Ouellet). Le modèle qui suit cherche à replacer en les développant les différents paramètres de la perception — extéroception, intéroception et proprioception — générés par notre relation au monde.

Le *modèle 1* met d'abord en évidence les lieux des états de choses et des états mentaux, avec insistance sur le développement des états mentaux comme possibles révélateurs de nouvelles connaissances sur les états de choses extéroceptifs. Ces derniers sont reconnus sous forme d'objets du monde d'un côté, à gauche, avant l'expérience de l'agent (individu), et sous forme d'énonciation ou d'action, à droite, au moment où cet agent fait intentionnellement réponse à l'état de choses premier. Le niveau proprioceptif rend compte du lieu d'interface où se dynamise le vécu phénoménal de l'agent et ses états mentaux, sa conscience d'«être au monde» et de «faire le monde». Cette sensation du corps propre comme participant à une expérience donne une teinte phénoménale, de l'ordre de la secondéité, à la relation agent-monde; le corps prend ainsi conscience de lui-même, de son sentiment d'existence au monde et de sa puissance d'intervention sur le monde. D'un côté, les traits des objets (états de choses) causent l'expérience et de l'autre, l'expérience de l'agent cause l'action donc les nouveaux objets; la direction causale va du monde à l'esprit puis de l'esprit au monde. La croyance et le désir sont perçus par Searle (1985, p. 327) comme deux formes affaiblies de ce que l'agent expérimente de façon plus primordiale dans la perception et l'action. Le sentiment d'existence trouve ainsi satisfaction dans la croyance à ce qui est «expérencé» et le sentiment de puissance, dans un désir d'action ou dans cette sensation d'avoir un manque à combler. Ce désir génère en fait l'énonciation (acte de langage) ou l'action (énonciation de type factuel). Ce discours constitue une réponse de l'agent, perçue comme fait observable et vérifiable.

Le signe ou état de choses premier est en fait le *stimulus* préparatoire qui détermine la séquence-réponse comportementale de l'agent. La typologie des trois formes de discours est celle des types des réponses à la médiation sémiotique.

Modèle 1 : ÉTATS DE CHOSES ET ÉTATS MENTAUX



Mais comment peuvent être évaluées ces trois formes de discours par rapport aux états mentaux intéroceptifs? Quelles en sont les composantes intentionnelles? L'expérience perceptuelle offre sur la relation monde-agent un regard sur l'intériorité de l'expérience: *je me souviens d'avoir vu une chaise et l'objet que je vois est une chaise*. De même cette intériorité marque l'énonciation de la composante intentionnelle de l'action : *j'ai l'intention de m'asseoir et je m'assois, j'ai l'intention de concevoir une chaise et je la conçois*.

Les deux formes d'intentionnalité, ou capacité de l'esprit de mettre l'organisme en rapport avec le monde, développeraient des liens de parenté plus ou moins intenses avec les trois formes fondamentales de discours. Ainsi, les discours scientifique et artistique, tout en intégrant un contenu intentionnel, perceptuel et actif, semblent plus près d'une intentionnalité perceptuelle. Le discours scientifique-désignatif, en décrivant et en informant des caractéristiques propres à l'objet, pose qu'il y a un état de choses et que cet état de choses est perceptuellement reconnu comme tel : *il s'agit bien d'une chaise car cet objet a quatre pattes, une assise et un dossier*. De même, le discours artistique-évaluatif appelle la perception sensible en présentant l'objet par ses valeurs dominantes : *cette chaise est belle, confortable, pratique...* L'expérience perceptuelle des états de choses paraît, dans le cas du discours scientifique, davantage guidée par une saisie intelligible de l'esprit (par la cognition), tandis que dans celui du discours artistique, l'expérience sensible se ferait par le biais des émotions[6]. Enfin, le discours technologique-prescriptif tend indéniablement vers une intentionnalité active : il impose une réponse à travers la réaction[7].

De là, nous pourrions postuler que le discours en design, à travers ses trois formes de discours, intègre un contenu intentionnel où les deux formes fondamentales de l'intentionnalité sous-tendent la relation de l'agent au monde. La sémiotique de Morris comme la pensée

pédagogique fondatrice du design ont souffert, à leurs dépens croyons-nous, de la grande importance accordée au discours technologique ou à l'intentionnalité de l'action. Morris insiste sur la réponse au *stimulus*, sur l'effet du signe, et le design sur l'intervention comme solution et prescription de comportements d'usage et de consommation. Les questions tournent davantage autour du «comment faire» et du «comment faire faire» plutôt que de s'attarder au «quoi faire» et surtout au «pourquoi faire». Nous imaginons l'intégration de la perception comme une composante intentionnelle qui saurait ouvrir l'intervention en design sur une plus grande compréhension et sensibilité face aux états de choses. En termes très concrets, peut-être pourrions-nous en design concevoir des chaises qui questionnent l'agent-usager sur ce qu'est une chaise et sur ce que la chaise véhicule comme valeurs esthétiques, sociales, économiques...

Le tableau qui suit tente de mettre en parallèle différents éléments déjà développés, dans le but d'en sentir les correspondances et surtout de faire ressortir la dimension des états mentaux intentionnels. Aux trois formes de discours viennent se greffer, pour mieux les comprendre, deux formes d'intentionnalité, perceptuelle et active, en faisant ressortir (en gras dans le tableau) le type d'intention qui selon nous est dominant. Dans la partie qui suit, notre intérêt porte sur la matérialisation de l'intentionnalité active (en italique), c'est-à-dire que nous tentons de faire correspondre aux types de discours et à leurs intentions reconnues des objets-chaises conçus au *New Bauhaus*. Par une brève description, nous chercherons donc à justifier nos choix d'objets et à rendre compte des connaissances supplémentaires que la dimension intentionnelle permet de révéler.

DES DISCOURS AUX CHOSES; TROIS CHAISES

Depuis le début de notre exposé, la description du discours prend l'allure d'une construction sémiotique articulant différents paramètres encore relativement abstraits. Comment maintenant ce que nous avons élaboré jusqu'ici peut franchir le test de l'application et permettre d'évaluer l'apport de connaissances nouvelles sur l'objet concret? Pour répondre à cette question, nous suivrons la même logique, celle des trois discours, pour reconnaître parallèlement trois façons particulières de mettre en forme la matière objective. Les exemples qui suivent restent des ébauches d'analyse. Tout en en soulignant les limites évidentes, nous les considérons nécessaires à cette étape pour amorcer une évaluation de la structure théorique élaborée. Également et comme nous l'avons précisé plus haut, les trois formes de discours n'agissent pas de manière indépendante, elles sont interreliées. Les exemples expriment les formes de discours par dominance, non par exclusivité, et impliquent ainsi deux et souvent trois formes, mais dans des proportions différentes. Pour les correspondances espace-temps avec les théories sémiotiques explorées, nous avons choisi trois objets de même type, trois chaises, et pour faciliter la comparaison, trois chaises également conçues au *New Bauhaus*.

Tableau 2 : LES TROIS FORMES DE DISCOURS ET LEURS COMPOSANTES INTENTIONNELLES

formes de discours	**discours scientifique**	**discours artistique**	**discours technologique**
mode de signification (réception)	**désignatif** signifie les caractéristiques propres à un objet, informe, le décrit	**évaluatif** signifie à l'interprète un statut préférentiel, dispose à favoriser ou à défavoriser un objet	**prescriptif** signifie à l'interprète l'exécution requise dans un but spécifique, prescrit une attitude, un comportement face à un objet, lieu du devoir faire
p/r états mentaux Intentionnalité perceptuelle	**je perçois une chaise et je constate qu'il s'agit bien d'une chaise**	**je perçois une chaise et je crois qu'elle est belle, confortable, pratique...**	je perçois une chaise comme un objet qui m'impose, me suggère ou me prescrit de m'asseoir de telle façon
p/r états mentaux Intentionnalité active	*je conçois une chaise en cherchant à montrer avec le plus de précision possible ce qu'est et devrait être une chaise*	*je conçois une chaise comme véhicule de certaines valeurs qui suggèrent à l'usager des choix préférentiels*	**je conçois une chaise en cherchant à montrer la possibilité de s'asseoir et comment on devrait s'asseoir**
plus près de...	• la croyance • l'expérience perceptive	• la croyance • l'expérience perceptive	• le désir • l'expérience active
p/r aux dimensions de la sémiotique	sémantique	syntaxique	pragmatique
	QUOI ?	POURQUOI ?	COMMENT?

La première chaise (*figure 1*) devient ainsi une représentation de la matérialisation des intentions du discours

figure 1
Chaise conçue au *New Bauhaus* par Donald Dimmit, 1950-51

scientifique. Le discours est ici par nature désignatif, c'est-à-dire qu'il signifie des caractéristiques propres au type d'objet, il informe et décrit. Cet objet aurait alors pour fonction de communiquer à l'agent ce qu'est une chaise, cet objet sur lequel il est possible de s'asseoir pour se reposer ou accomplir diverses activités. La chaise «scientifique» demeurerait en fait près de l'archétype, de l'objet-modèle, du «standard», objet idéal répondant aux besoins fondamentaux du plus grand nombre. Ainsi,

- la chaise est un objet possédant d'abord un plan carré posé à l'horizontale et servant d'assise,
- puis quatre pattes perpendiculaires à ce plan, fixées à ses quatre extrémités,
- et enfin un autre plan encore perpendiculaire au premier, à la verticale et faisant office de dossier.

En ce qui concerne les états mentaux (composantes intentionnelles) sous-jacents à la conception de cette chaise, disons qu'ils se préoccupent d'une façon particulière de la manière dont l'agent percevra l'objet, et qu'ils établissent des liens avec la perception cognitive. Idéalement, l'activité perceptuelle de l'agent-usager pourra rendre compte sans ambiguïté et avec rapidité qu'il s'agit bien là d'une chaise. En regardant la chaise prise pour exemple, on peut reconnaître et distinguer avec évidence les trois grandes sections énumérées plus haut; la syntaxe correspond ici au sémantique, c'est-à-dire à la fonction première de ces trois sections :

- Le plan de l'assise se distingue du dossier et invite par une légère courbure de ses extrémités le corps à s'y déposer confortablement, on reconnaît là des préoccupations d'ordre ergonomique. Cette courbure suggère également un mouvement du corps de l'avant vers l'arrière et évite de donner à l'agent un choix de positions; il ne peut pas s'asseoir sur le côté (le dossier sous un bras par exemple) comme il est possible de le faire avec d'autres chaises.
- Les pattes, au nombre de quatre selon la configuration la plus souvent rencontrée, sont quasi perpendiculaires au plan de l'assise, avec un léger angle qui suggère davantage de stabilité. Leur fonction est justement d'assurer cette stabilité, tout en dégageant l'assise du sol selon une hauteur prescrite par celle qui va environ du talon au genou de l'individu moyen. Les points d'ancrage des pattes au sol sont marqués par de petits pieds noirs qui maximisent la surface de contact, et ceux des pattes à l'assise semblent renforcés de tiges de métal, fixées en diagonale, créant une plus grande rigidité en tension sous les forces du poids qui se dépose sur le plan d'assise.
- Le dossier, encore là à configuration simple et clairement identifiable, un peu comme le plan de l'assise, propose une forme invitante par une légère courbure des extrémités, qui d'ailleurs, par emboîtement, établit un lien formellement intéressant avec l'assise.

La reconnaissance de ce qui est effectivement perçu prend ici un caractère essentiellement descriptif et informatif. Dans ce sens, nous pourrions avancer que l'intentionnalité de l'acte de design, orientée vers un discours scientifique, pourrait s'établir comme suit : *je conçois une chaise en cherchant à montrer avec le plus de précision possible ce qu'est et/ou devrait être une chaise*.

La seconde chaise (*figure 2*) est, selon nous, une représentation de la matérialisation des intentions du discours artistique. Le discours est ici de nature évaluative, c'est-à-dire qu'il signifie à l'interprète un statut préférentiel; il présente des valeurs, suggère la sélection d'un objet plutôt que celle d'un autre. Cet objet aurait alors pour fonction de communiquer à l'agent les valeurs véhiculées par une chaise, valeurs qui concernent la fonction d'usage (confort, stabilité...) en la dépassant (beauté, simplicité, modestie...). À partir de la perception de ces valeurs, l'agent sera en mesure de favoriser ou de défavoriser cet objet par rapport à d'autres. Il importe moins qu'il reconnaisse efficacement et sans ambiguïté le type d'objet (ceci est une chaise) qu'il puisse en évaluer la pertinence par rapport à ses propres besoins et valeurs (j'aime cette chaise).

figure 2
Chaise conçue au New Bauhaus par Davis Pratt, 1948

Les états mentaux sous-jacents à l'appréhension et à la conception de cette chaise sont encore là plus près d'une intentionnalité de type perceptuel. La nature de la perception serait de l'ordre du sensible et de l'éprouvé plus que de l'intelligible. Le choix préférentiel se trouve alors influencé par des paramètres subjectifs, émotifs plutôt qu'objectifs, raisonnés. Ici, les caractéristiques qualitatives du matériau appréhendent l'agent dès le premier contact perceptuel; la texture de l'assise et du dossier pris dans un tout invite au toucher, rappelant celle d'une mousse ou d'un tapis, et la forme évoque celle de lèvres pulpeuses. Le choix du matériau est tout à fait

particulier et implique un parti pris au niveau des valeurs différent du cas d'une chaise à assise rigide. L'effet visuel ainsi créé suggère un grand confort, une souplesse et surtout une richesse de la relation sensible au corps.

Cette forme d'assise-dossier donne l'idée d'une certaine lourdeur, surtout lorsqu'elle est mise en rapport avec le piétement constitué des quatre pattes qui se réunissent en deux points d'ancrage. On sent facilement un fléchissement de ces deux piétements en forme de «v» et une adhérence limitée au sol. De là, peut-on signaler un flagrant manque de stabilité de la forme globale de cette chaise, du moins en apparence. La singularité du matériau employé au niveau de l'assise-dossier pourrait également générer une réaction de répulsion de la part de l'agent; on peut très bien imaginer qu'il ne la trouve pas belle, pas «propre»... Ce choix pourrait diriger la sélection vers un autre objet, plus conventionnel, plus sécurisant.

Le discours établi par cet objet est un discours des valeurs qui sont ou ne sont pas véhiculées par cette chaise. On pourrait par ailleurs en parler d'un point de vue scientifique ou technique, mais l'aspect artistique ou esthétique nous semble prégnant. La chaise «artistique» suggère un choix possible par le biais des valeurs qui émanent directement de sa forme, de sa présence matérielle, de sa face signifiante : *je perçois cette chaise et je crois, selon mon propre sens des valeurs, qu'elle est belle, sympathique, massive, pulpeuse, inquiétante, fragile, modeste, confortable...*

Les lieux de l'action intentionnelle, qui sous-tendent la mise en forme de cet objet, vont vers une prise de conscience de la part de l'agent-créateur de cette possibilité qu'a l'objet de transmettre les valeurs qu'il entend partager avec d'autres. Pour cela, des facultés telles que l'intuition, la sensibilité et le jugement devront être développées et valorisées. Ce discours laisse une très grande latitude et des phénomènes, comme ceux de la mode, n'en sont pas écartés. Le possible impact social est ici d'importance majeure : *je conçois une chaise et je vous suggère de la choisir car elle est écologique, ou encore elle est le reflet d'un certain statut social*.

Enfin, la troisième chaise (*figure 3*) serait une représentation de la matérialisation des intentions du discours technologique. La nature du discours est prescriptive, c'est-à-dire qu'il signifie à l'interprète l'exécution requise dans un but spécifique. Le discours technologique a cette tendance à vouloir prescrire des attitudes et des comportements à l'agent dans sa relation à l'objet. L'objet-chaise aurait alors ici pour fonction de dicter à l'agent la manière dont il doit agir sur l'objet pour satisfaire ses besoins; dans le cas de la chaise, l'accent est mis sur la façon dont l'activité suggérée est comprise efficacement par l'agent. En d'autres termes, *la chaise ne me dit pas ce qu'elle est ni pourquoi je devrais la choisir plutôt qu'une autre, mais comment je devrais m'asseoir*. Le discours implique alors l'intention de l'action et l'action elle-même; en la regardant l'agent devrait avoir l'intention de s'asseoir de telle façon et d'effectuer cette action intentionnelle.

figure 3
Chaise conçue au New Bauhaus par Jack Waldheim, 1940

La chaise dite à tendance «technologique» implique donc un discours sur le faire qui se situe en fait à deux niveaux : d'abord le faire de l'agent-concepteur qui intervient activement sur les états de choses, son action consistant à concevoir la chaise et ainsi à prescrire à d'autres agents-usagers potentiels comment ils devraient s'asseoir dans cette chaise, et ensuite le faire de l'agent-usager, où l'activité devient la relation d'usage fonctionnel de la chaise (s'asseoir sur la chaise) . Dans ce cas de la troisième chaise, on sent bien le «comment s'asseoir», dans la ligne très forte du plan de contreplaqué cintré qui reprend quasi exactement la ligne du corps en position assise, du cou jusqu'aux pieds. Une ligne de même allure, en «z», est reprise pour suggérer la position des deux bras appuyés sur les accoudoirs. La vision de la chaise rappelle de façon évidente la position du corps qui l'occupe potentiellement.

Le discours technologique de l'agent-concepteur relève donc du «comment faire faire», mais également du «comment faire», et pour cela certains partis pris concernant les matériaux et procédés de mise en forme demandent d'être soulignés. Le pliage du contreplaqué constituait à l'époque une innovation technique, qui permettait au concepteur d'exploiter une diversité de formes encore inconnues avec un matériau accessible et économique, le bois. Éliminant certaines pièces de raccord et de quincaillerie, le procédé était simple et la chaise rapidement montée, selon les exigences de la fabrication industrielle en grande série.

Cette chaise comme image d'un discours technologique implique une conscience accrue du faire. Pour cela, elle se doit, comme lieu du devoir et du falloir faire, de développer une préoccupation éthique. La conception et la fabrication d'objets sous-tendent une prise de position morale : comment on les conçoit et comment on les utilise. Ainsi, comme designer, je peux prescrire aux usagers de s'asseoir très bas sur un petit banc, ou à l'orientale, ou confortablement sur une chaise de travail ajustable, ou encore avec prestige sur un trône... De même je peux choisir de ne rien concevoir et de m'abstenir de mon pouvoir de persuasion.

Si la chaise qui développe un discours à tendance scientifique se contente de décrire et d'informer de façon objective, la chaise qui utilise un discours technologique impose un jugement de valeur. Cette dernière implique cependant la présence nécessaire d'un monde de signification qui désignerait les caractéristiques propres à l'objet. En fait, pour que l'usager perçoive et comprenne bien le comportement prescrit, le message doit être clairement exprimé. La part du discours scientifique est importante et elle chevauche la présence dominante du discours technologique. Les lieux de l'intentionnalité et de l'expérience active sont ici fortement privilégiés. Les états mentaux sous-jacents à l'expérience de cette chaise dirigent le comportement du percepteur; il semble contraint à réagir au signe. Ce discours fournit donc un matériau empiriquement vérifiable. Cette chaise transgresse l'ambiguïté; elle a un effet sur l'usager et souligne l'évidence de l'emprise de la dimension pragmatique.

Bref, en contact avec cette chaise, l'agent-percepteur est mené à l'exécution d'un acte dans le but de satisfaire un besoin, s'asseoir pour se reposer et s'asseoir dans cette position. Comme dans les autres cas, cette chaise sous-tend la présence des autres formes de discours, mais en moindre importance. Les chevauchements inévitables entre ces types de discours sont vraisemblablement issus des chevauchements entre les dimensions sémantique, syntaxique et pragmatique. Après avoir tenté de dégager un modèle et d'identifier ses concepts, il serait intéressant, dans une autre étude, d'explorer les lieux plus flous des interrelations entre ces concepts. Nous croyons ainsi avoir réussi le test de l'application, c'est-à-dire, dans un premier temps, de voir comment pouvaient se matérialiser les trois formes fondamentales de discours en design et, dans un second temps, de rendre compte de l'apport de connaissances que notre *modèle 1* pouvait fournir sur l'objet en relation avec une théorie de l'intentionnalité, qui restitue l'importance de l'action et de la perception comme phénomènes intentionnels.

CONCLUSION

Ayant d'abord établi les rapprochements entre les formes de discours de la sémiotique de Morris et le discours en design, nous proposions ensuite un possible isomorphisme entre ces discours, ou ces formes d'actes énonciatifs, et la manière dont l'esprit peut se représenter le monde; notre but était alors de réintégrer la composante intentionnelle aux phénomènes de perception et d'action établissant la totalité de nos relations au monde (composante dite «mentaliste», non scientifique et évacuée de la théorie de Morris). Une même structure théorique a alors pu être appliquée à la fois à la description des formes de discours et à la matérialisation de ces discours; le concept d'intentionnalité comme moyen de structuration des états mentaux jouant le rôle de médiateur entre perception des états de choses et création de nouveaux états de choses.

Ici notre trajet permet une pause, s'arrête pour percevoir et recommence à créer, harcelé par l'idée de la lecture sémiotique comme génératrice de la création en design, par le désir de l'œuvre inspirée de l'œuvre. Nous avons déjà (Poisson/Landry, 1992) imaginé construire un sentier dans la forêt des signes, encore en trois temps; un premier où le signe est perçu tels une rupture, une éclaircie, un second où il s'affirme comme entité autonome et dépendante, et un troisième où il génère le dialogue par une réponse de l'interprète dans l'action. Il serait peut-être possible de faire des liens entre ces trois moments et, d'une part, les trois dimensions de la sémiotique de Morris (syntaxique, sémantique et pragmatique) ou, d'autre part, les trois formes de discours (scientifique, artistique et technique). Peut-être le rapprochement avec la trichotomie de Peirce — préméité, secondéité et tiercéité — serait-il également pertinent. Ces lieux de recherche, relevant des théories sémiotiques, pragmatiques et phénoménologiques, lieux dont nous sentons la pertinence et la fertilité, seront sans nul doute explorés très prochainement. La boucle se ferme mais l'effet du mouvement en spirale continue.

Note : Les photographies sont tirées de l'ouvrage suivant : *50 Jahre New Bauhaus, Bauhausnachfolge in Chicago*, Berlin, Argon, Bauhaus-Archiv, 1987.

---

1. Bien que dans la traduction du texte de Searle, «Intentionalité» s'écrit toujours avec la majuscule et avec un seul «n», nous retenons ici la graphie française (avec deux «n») et la minuscule.
2. Morris s'est fait connaître en publiant en 1934 l'œuvre théorique posthume de Mead, *Mind, Self and Society,* dans laquelle sont exposés les principes généraux d'une psychologie sociale béhavioriste (Chicago et London, University of Chicago Press/Phenix Book, 1967).
3. Paru en 1971, il s'agit en fait de la réunion sous un même titre de deux ouvrages : *Fondations of the Theory of Signs,* écrit en 1938 pour l'*International Encyclopedia of Unified Science*, et *Signs, Language and Behavior,* 1946.
4. Morris semble accorder un statut particulier au discours artistique en lui consacrant un article également publié en 1939, où il propose que la problématique du signe esthétique peut se postuler autour de la recherche des particularités de la perception esthétique, «Esthetics and the Theory of Signs», *Erkenntnis,* p. 131-150. Soulignons par ailleurs que Morris utilise les termes artistique et

poétique lorsqu'il veut qualifier le type de discours impliquant alors une intentionnalité active, et le terme esthétique pour qualifier le signe ou le phénomène de perception impliquant une intentionnalité perceptuelle. Nous serons ici fidèle à la terminologie de Morris, quoique nous pourrions suggérer «discours esthétique» (exclusif à l'intentionnalité perceptuelle) au lieu de «discours artistique» : le discours artistique (qui chevauche entre la perception et l'action) puiserait alors dans les discours esthétique et technologique.

5. Nous soulignons le caractère humain de l'organisme-interprète, dont Morris semble évacuer une caractéristique particulière, l'intentionnalité; dans la plupart de ses exemples, il utilise des cas d'applications chez les animaux.
6. Un développement sur les deux types de «visions du monde», savoir-saisie (lieu de la raison, de l'intelligible) et savoir-fréquentation (lieu des émotions, du sensible), visions différentes et complémentaires, a été tenté dans le compte rendu de lecture se basant sur un texte de Dominique Perrot, «Car le mot déjà est regard, l'objet action» dans *Objets chers et funestes* (1979).
7. Une mise en relation des discours aux intentions sous-jacentes est également permise par l'entremise de la théorie de la valeur de Morris, développée un peu plus tard dans un ouvrage intitulé *Varieties of Human Value* (1956). Le discours scientifique impliquerait des valeurs qui feraient de l'agent quelqu'un qui met l'accent sur la perception («stress on perceiving»), tandis que le discours artistique serait tenu par celui qui insiste sur l'être («stress on being», p. 28). De même, le discours technologique suggérerait à l'agent de mettre l'accent sur le faire («stress on doing») et, à cause de cela, nous lui attribuons une intentionnalité plus près de l'action, plus près du faire; il cherche à prescrire des usages, des comportements face aux objets perçus.

Références bibliographiques

DELEDALLE, G. [1971] : *Le Pragmatisme*, Paris, Bordas;
[1988] : «Morris lecteur de Peirce?, *Degrés*, n° 54-55, été-aut. 88, C-C7.

DEWEY, J. [1934] : *Art as Experience*, New York, Peregee Book;
[1946] : «Peirce's Theory of Linguistic Signs, Thought and Meaning» dans *Journal of Philosophy,* vol. XVIII, n° 4.

FINDELI, A. [1989] : *Du Bauhaus à Chicago. Les années d'enseignement de L. Moholy-Nagy,* tome 2, Thèse de doctorat, Université de Paris VIII, texte non publié.

LATRAVERSE, F. [1987] : *La Pragmatique, histoire et critique*, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur.

MORRIS, C.W. [1939a] : «Science, Art and Technology» dans *Kenyon Review*, vol. 1, 409-423;
[1939b] : «Esthetics and the Theory of Signs» dans *Erkenntnis*, vol. 8, 131-150;
[1956] : *Varieties of Human Value*, Chicago, University of Chicago Press;
[1971] : *Writings on the Theory of Signs*, Paris, The Hague (trad. non publiée de F. Latraverse).

OUELLET, P. [1992] : «Signification et sensation» dans *Voir et savoir. La perception des univers du discours*, Candiac (Québec), Les Éditions Balzac, 127-164.

PERROT, D. [1979] : «Car le mot déjà est regard, l'objet action» dans *Objets chers et funestes* (collectif), Paris, P.U.F.

POISSON, C. et R. LANDRY [1992] : «De l'objet au sens et du sens à l'objet. Éléments d'une sémiotique de l'objet propres à la discipline du design» dans *Protée*, vol. 20, n° 2.

SEARLE, J.R. [1982] : *Sens et Expression*, Paris, Minuit;
[1985] : *L'Intentionalité*, Paris, Minuit.

SAINT-MARTIN, F. [1992] : «Pour une pragmatique du sens» dans *Protée*, vol. 20, n° 1.

LES COLLABORATEURS...

DOSSIER : Schémas

DENIS BERTRAND
Denis Bertrand est directeur du BELC (Bureau d'Études pour les Langues et les Cultures du Centre International d'Études Pédagogiques, Sèvres). Co-responsable avec J. Fontanille du *Séminaire inter-sémiotique de Paris*. Enseigne la sémiotique du discours à l'INALCO, Paris. Ses champs de recherche portent, essentiellement, à travers le corpus littéraire, sur la question de la figurativité (*L'Espace et le sens*, Hadès-Benjamins, 1985), sur les problématiques de l'énonciation, sur les organisations discursives (genres, schémas, formes d'écriture), et sur la didactique des textes.

JEAN-FRANÇOIS BORDRON
Jean-François Bordron enseigne la sémiotique à l'Université de Paris III. Il a publié notamment un essai sur la sémiotique du discours spéculatif : *Recherches sur les contraintes sémiotiques de la pensée discursive* (P.U.F., 1987).

LOUIS DIGUER
Louis Diguer enseigne à l'École de psychologie de l'Université Laval. Il travaille à intégrer psychanalyse, psychologie cognitive et sémiotique greimassienne dans le cadre de recherches sur le processus de changement en psychothérapie et en psychanalyse.

JEAN-MARIE FLOCH
Jean-Marie Floch est l'auteur de nombreux articles de sémiotique plastique, dont certains ont été rassemblés notamment dans *Petites Mythologies de l'œil et de l'esprit* (Hadès-Benjamins, 1985), *Sémiotique, marketing et communication* (P.U.F., 1990).

JACQUES FONTANILLE
Jacques Fontanille est professeur de linguistique et sémiotique à l'Université de Limoges, responsable de la filière Sciences du Langage et vice-président chargé des relations internationales. Il a publié *Le Savoir partagé* (Hadès-Benjamins, 1987), *Les Espaces subjectifs* (Hachette, 1990), *Sémiotique des passions* (avec A.J. Greimas, Seuil, 1991), *Le Discours aspectualisé* (Pulim-Benjamins, 1991), et une cinquantaine d'articles de sémiotique générale, littéraire ou de l'image. Il est rédacteur en chef (avec É. Landowski) de la revue *Nouveaux Actes sémiotiques*, et il est directeur (avec D. Bertrand) du *Séminaire inter-sémiotique de Paris*.

ERIC LANDOWSKI
Éric Landowski est chercheur au CNRS. Associé depuis les débuts aux *Actes sémiotiques*, co-rédacteur, avec Jacques Fontanille, des *Nouveaux Actes sémiotiques*, Éric Landowski a publié, en 1989, *La Société réfléchie* (Seuil).

LOUISE MILOT
Louise Milot est professeure de sémiotique littéraire à l'Université Laval où elle a animé, au cours des dernières années, un groupe de recherche sur la question des figures de l'écrit dans les textes de fiction. Elle a publié, notamment avec Fernand Roy, *La Littérarité* (P.U.L., 1991), et avec J. Lintvelt, *Le Roman québécois. Méthodes et analyses* (P.U.L., 1992).

PIERRE OUELLET
Pierre Ouellet est professeur au département d'études littéraires et au programme de doctorat en sémiologie de l'Université du Québec à Montréal. Rédacteur en chef de la revue *RSSI (Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry)*, il dirige actuellement le groupe de recherche RePer sur la «représentation de la perception dans les textes narratifs». Parmi ses dernières publications sur ce sujet, mentionnons *Voir et savoir. La perception des univers du discours* (Balzac, 1992) et «Signification et sensation» (*Nouveaux Actes Sémiotiques*, PULIM, 1991).

FERNAND ROY
Directeur du Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi, Fernand Roy a dirigé la revue *Protée* de 1987 à 1990. Il collabore actuellement à un projet de recherche sur les figures de l'écrit dans le roman québécois d'avant 1960, projet qui entend reposer la question de la littérarité dans une perspective d'analyse sémio-narrative (collectif de synthèse à paraître en avril 1993, chez Nuit Blanche éditeur). Dans le cadre de ce projet, il a dirigé, avec Louise Milot, la publication d'un collectif sur *La Littérarité* (P.U.L., 1991).

JOSIAS SEMUJANGA
Josias Semujanga est chercheur postdoctoral au CRELIQ de l'Université Laval. Sa thèse de doctorat proposait une lecture socio-sémiotique du texte narratif dans une perspective comparative : en l'occurrence les *Têtes à Papineau* de J. Godbout et l'*Écart* de V.Y. Mudimbe.

CLAUDE ZILBERBERG
Sémioticien, amateur des questions de sémiotique générale et des questions de poétique, il a fait paraître aux P.U.F., en 1988, *Raison et poétique du sens.*

HORS DOSSIER

ROBERT DION
Professeur à l'Université du Québec à Rimouski, il supervise une recherche consacrée à l'*Adaptation des modèles théoriques dans la critique littéraire québécoise* (1950-1980). Il a récemment publié des articles sur Jacques Brault, Nicole Brossard, André Brochu, et publiera sous peu un ouvrage sur Berlin; paraîtront bientôt également, en collectif, les résultats des travaux sur le *Statut de la littérature dans l'enseignement collégial*. Il est l'actuel directeur de la revue *Tangence*.

LOUIS HÉBERT
Après avoir enseigné à l'Université Sainte-Anne (N.-É.), Louis Hébert est maintenant chargé de cours à l'Université du Québec à Chicoutimi, à l'Université du Québec à Rimouski et à l'Université de Montréal. Il prépare une thèse de doctorat, à l'Université Laval, conjoignant sémiotique et onomastique.

CÉLYNE POISSON
Célyne Poisson est professeure au Département de design à l'Université du Québec à Montréal. Elle poursuit également des études de doctorat en sémiologie dans cette même institution. Ses recherches portent sur la pertinence des modèles sémiotiques liés à la philosophie pragmatique américaine pour le développement d'une sémiotique du design. Elle s'intéresse également aux possibles applications pédagogiques de ses recherches.

PROCHAINS NUMÉROS

Volume 21 / no 2 : Sémiotique de l'affect
Volume 21 / no 3 : Gestualité (en collaboration avec la revue *Assaph* de l'Université de Tel-Aviv)
Volume 22 / no 1 : Représentations de l'Autre

DÉJÀ PARUS (les numéros précédents sont disponibles sur demande)

Volume 11 / no 1 : Art et région
Volume 11 / no 2 : Langage et société
Volume 11 / no 3 : Études sémiotiques

Volume 12 / no 1 : Point de fugue : Alain Tanner
Volume 12 / no 2 : L'énonciation
Volume 12 / no 3 : Philosophie et Langage

Volume 13 / no 1 : Langage et Savoir
Volume 13 / no 2 : Sons et narrations au cinéma (épuisé)
Volume 13 / no 3 : L'art critique

Volume 14 / no 1/2 : La lisibilité
Volume 14 / no 3 : Sémiotiques de Pellan

Volume 15 / no 1 : Archéologie de la modernité
Volume 15 / no 2 : La traductique
Volume 15 / no 3 : L'épreuve du texte (description et métalangage)

Volume 16 / no 1/2 : Le point de vue fait signe (épuisé)
Volume 16 / no 3 : La divulgation du savoir

Volume 17 / no 1 : Les images de la scène
Volume 17 / no 2 : Lecture et mauvais genres
Volume 17 / no 3 : Esthétiques des années trente

Volume 18 / no 1 : Rythmes
Volume 18 / no 2 : Discours : sémantiques et cognitions
Volume 18 / no 3 : La reproduction photographique comme signe

Volume 19 / no 1 : Narratologies : États des lieux
Volume 19 / no 2 : Sémiotiques du quotidien
Volume 19 / no 3 : Le cinéma et les autres arts

Volume 20 / no 1 : La transmission
Volume 20 / no 2 : Signes et gestes
Volume 20 / no 3 : Elle Signe

Volume 21 / no 1 : Schémas

FORMULE D'ABONNEMENT 1 an/ 3 numéros

Veuillez m'abonner à PROTÉE. Mon chèque ou mandat-poste ci-joint couvre trois numéros à partir du volume ___ nº ___.

Canada (TPS et TVQ incluses)	28,89$ (étudiants 13,86$)
États-Unis	30$
Autres pays	35$

Nom : _____

Adresse : _____

_____

Expédier à : PROTÉE, département des Arts et Lettres,
Université du Québec à Chicoutimi
555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), G7H 2B1

Chèque tiré sur une banque canadienne, en dollars canadiens; mandat-poste en dollars canadiens.

POLITIQUE ÉDITORIALE

Protée est une revue universitaire dans le champ diversifié de la **sémiotique**, définie comme science des signes, du langage et des discours. On y aborde des problèmes d'ordre théorique et pratique liés à l'explication, à la modélisation et à l'interprétation d'objets ou de phénomènes langagiers, textuels, symboliques et culturels, où se pose, de façon diverse, la question de la **signification**.

Les réflexions et les analyses peuvent prendre pour objet la langue, les textes, les oeuvres d'art et les pratiques culturelles de toutes sortes et mettre à contribution les diverses approches sémiotiques développées dans le cadre des différentes sciences du langage et des signes : linguistique, théories littéraires, philosophie du langage, esthétique, théorie de l'art, théorie du cinéma et du théâtre, etc.

La revue met aussi en valeur les pratiques sémiotiques proprement dites, faisant une place importante à la production artistique. Chaque numéro reçoit la collaboration d'un ou de plusieurs artistes (peintre, sculpteur, graveur, dessinateur ou designer) chargé(s) de la conception visuelle de l'iconographie. Les œuvres choisies doivent être inédites.

Protée fait aussi une large place à la production culturelle «périphérique» et aux aspects «régionaux» des thèmes étudiés.

Chaque numéro de la revue se partage en deux sections : 1) un dossier thématique regroupant des articles abordant sous différents angles un même problème, 2) des documents et articles hors dossier et /ou des chroniques et points de vue critiques.

Les propositions de dossiers thématiques soumises au Comité de rédaction doivent présenter clairement le thème choisi, les enjeux et les objectifs, de même que sa pertinence par rapport à la politique éditoriale de la revue. Elles doivent être accompagnées de la liste des collaborateurs pressentis. Chaque dossier doit comprendre au moins six contributions inédites (d'un maximum de vingt (20) pages dactylographiées chacune) et ne doit pas dépasser quatre-vingts (80) pages de la revue (soit un maximum de dix (10) contributions). Le(s) professeur(s) dont le projet de dossier est accepté par le Comité de rédaction s'engage(nt), vis-à-vis de la revue, à respecter le projet soumis, à fournir un dossier similaire à celui proposé et à produire les documents pour la date convenue entre le(s) proposeur(s) et le comité. En revanche la revue s'engage vis-à-vis du ou des responsable(s) à fournir le soutien technique et logistique nécessaire à la réalisation du dossier.

Les articles soumis à la revue sont envoyés anonymement à trois (3) membres compétents du Comité de lecture et les auteurs sont avisés de la décision de publication ou des éventuelles modifications à apporter à leur texte dans les mois suivant la réception de leur article. Dans le cas d'un refus, l'avis est accompagné des raisons qui l'ont motivé. Les documents reçus ne sont retournés que s'ils sont accompagnés d'une enveloppe de retour dûment affranchie. Les auteurs sont tenus de respecter le protocole de rédaction de la revue.

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de **Protée** sont priés

1. d'inscrire, sur la première page de leur texte, en haut, le titre de l'article : sous ce titre, à gauche, leur nom, le nom de leur institution ou de leur lieu de résidence;
2. de présenter leur texte dactylographié à double interligne (25 lignes par page);
3. de numéroter consécutivement les notes et de les regrouper à la fin de l'article;
4. de faire suivre immédiatement une citation par l'appel de note qui s'y rapporte, avant toute ponctuation;
5. de mettre en italiques, dans les notes, le titre de livres, revues et journaux, et de mettre simplement entre guillemets les titres d'articles, de poèmes ou de chapitres de livres, en suivant l'un ou l'autre de ces exemples :

   A. Breton, *Positions politiques du surréalisme,* Paris, Édition du Sagitaire, 1935, p. 37.

   A. Goldschlager, «Le Discours autoritaire», *Le Journal canadien de recherche sémiotique,* vol. II, no 4, hiver 1974, p. 41-46;
6. de présenter, de la façon suivante, les références bibliographiques:

   BENVENISTE, É. [1966] : «Formes nouvelles de la composition nominale», *BSL*, repris dans *Problèmes de linguistique générale,* tome 2, Paris, Gallimard, 1974, 163-176.

   GREIMAS, A.-J. et J. COURTÉS [1979] : *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette;
7. de ne mettre les majuscules dans un titre d'ouvrage qu'au premier substantif et aux mots qui le précèdent; de suivre les règles de M.-É. de Villers (*Multi Dictionnaire des difficultés de la langue française*, Montréal, Québec/Amérique, 1988) concernant les titres dans le corps du texte.
8. de suivre les règles de la langue du texte pour les titres d'ouvrages étrangers;
9. de dactylographier les citations de plus de trois lignes en retrait à la ligne, en augmentant la marge normale du texte de l'équivalent de six caractères à gauche;
10. de limiter leur texte à un maximum d'une vingtaine de pages;
11. d'expédier, le cas échéant, la disquette (format 3,5 pouces) contenant leur document; la revue est produite sur *Macintosh* à l'aide du logiciel *Word*. Les documents préparés avec d'autres logiciels (ex. : *MacWrite*) et, exceptionnellement, ceux qui sont produits sur d'autres micro-ordinateurs (*IBM-PC* ou compatibles – «format» DOS ou ASCII) sont également acceptés;
12. de fournir, s'il y a lieu, les photos (noir et blanc) «bien contrastées» sur papier glacé 8" x 10" (200 x 250cm).